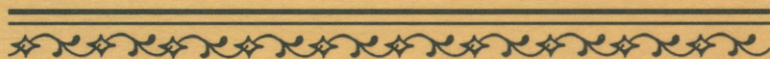


||| ❖ ||| Юрий Манн ❖ ❖ Русская литература XIX в. ❖ ❖ |||



Юрий Манн

Русская литература XIX в.



Эпоха
романтизма



Ю. Манн

Русская литература XIX века

Эпоха романтизма

Пособие для учителей литературы,
студентов-филологов
и преподавателей гуманитарных вузов

*В. Жуковский, К. Батюшков, А. Пушкин, К. Рылеев, И. Козлов,
А. Вельтман, Н. Языков, А. Бестужев-Марлинский, Н. Полевой,
В. Кюхельбекер, Е. Баратынский, М. Лермонтов, Н. Гоголь*



АСПЕНТ ПРЕСС

Москва

2001

УДК 821.161.1
ББК 83.3
М 23

Р е ц е н з е н т ы:

чл.-корр Международной АН педагогического образования,
доктор филологических наук, проф. МГУ им. М. В. Ломоносова

В. А. Недзвецкий;

зав. кафедры истории русской литературы,
доктор филологических наук, проф. *Г. А. Белая*

М 23 **Манн Ю. В.**
Русская литература XIX века: Эпоха романтизма: Учеб-
ное пособие для вузов. — М.: Аспект Пресс, 2001.— 447 с.
ISBN 5–7567–0156–7.

В книге рассмотрен один из ярчайших периодов истории русской литературы XIX века — эпоха романтизма. Русский романтизм предстает как сложное, многогранное, изменяющееся явление в контексте общего романтического движения европейских литератур.

Книга рассчитана на тех, кто уже владеет первоначальными знаниями по истории русской литературы и хотел бы их расширить и углубить. Пособие, адресованное учителям литературы в средних школах, гимназиях и лицеях, студентам-филологам, может быть полезным и преподавателям вузов.

УДК 821.161.1
ББК 83.3

ISBN 5–7567–0156–7

© «Аспект Пресс», 2001.

Все учебники издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

ОТ АВТОРА

Эта книга знакомит с эпохой романтизма — одной из самых значительных и ярких в русской литературе XIX в., эпохой, представленной такими именами, как В. Жуковский и К. Батюшков, А. Пушкин и М. Лермонтов, Е. Баратынский и Н. Гоголь и т.д. Другими словами, это *история* отечественной литературы за треть столетия (примерно с начала 1800-х по 1830-е годы), однако история в определенном разрезе, или ракурсе. В каком же именно?

Вначале скажу о том, чего в книге нет. В ней специально не рассматривается биография и творческий путь каждого из писателей, не разбираются последовательно все значительные и менее значительные их произведения. Не освещаются взаимоотношения писателей друг с другом — их личные встречи, знакомства, литературная полемика и т.д. Необходимые сведения на этот счет читатель может приобрести из других учебных пособий и справочных изданий.

Цель предлагаемой книги иная — раскрыть *внутреннюю логику* романтического движения, показать его эстетическое своеобразие. Сделать это мы сможем лишь в том случае, если будем опираться не на общие слова о народности, самобытности и т.д., а на вполне конкретные, осязаемые художественные элементы. Представим себе произведение литературы в виде архитектурного сооружения, например здания; в этом случае составляющие его кирпичи, блоки, перекрытия и будут такими элементами (далее, во введении, мы поясним, какие именно элементы художественного текста имеются в виду).

Уточним, однако, это сравнение. В архитектурной конструкции составляющие ее элементы неподвижны, скреплены «навечно». Для понимания же (и соответственно интерпретации) художественных явлений важно еще и местоположение наблюдателя, и характер освещения, и наличие соседних объектов... В нашем случае

это и литературные традиции, и художественный фон, и истоки, и многое другое, определяющее динамический облик поэтики романтизма.

Внутренним заданием книги объясняется и отход от так называемого «медальонного» построения, когда глава, всецело посвященная одному писателю, сменяется главой о другом писателе — и так далее в том же порядке. Поэтому возможны разделы, посвященные сразу же нескольким, многим писателям; возможно возвращение к тем или другим именам (так, поэмы Лермонтова «Мцыри» и «Демон» разбираются в контексте анализа романтической поэмы как особого явления; к лермонтовскому же стихотворению «Не верь себе» мы подойдем через несколько глав в связи с разговором о романтической иронии).

Не все, что создано в русской литературе в этот период, является романтизмом; однако все или почти все значительные произведения этого времени (и, конечно, более позднего) испытали на себе воздействие романтических традиций. В книге это показано на примере таких шедевров, как пушкинские «Борис Годунов» и «Евгений Онегин», «Герой нашего времени» Лермонтова и «Мертвые души» Гоголя. По необходимости краткий разговор об этих произведениях читатель найдет в последней главе.

Русский романтизм — часть общеевропейского романтического движения. Какое место занимает русский романтизм в этом движении, каково его своеобразие — на этот вопрос отвечает завершающий раздел книги — заключение.

Каждая из глав, а также введение и заключение, снабжены примечаниями. Они даны для тех, кто хотел бы узнать источники цитат или фактов, познакомиться с литературой вопроса, а также с другими точками зрения на обсуждаемые проблемы и возникшей в связи с последними научной полемикой.

Предлагаемый труд является дополненным и расширенным изданием книги «Динамика русского романтизма» (М.: Аспект Пресс, 1995).

КАК НАВЕСТИ ПАЛЕЦ НА «ДОМОВОГО»

(Подходы к русскому романтизму)



В свое время П. А. Вяземский заметил: «Романтизм как домовой, многие верят ему; убеждение есть, что он существует; но где его приметить, как обозначить его, как наткнуться на него палец?» Прежде чем предпринять попытку ответа на этот вопрос — не первую и, как это отчетливо сознает автор предлагаемой книги, далеко не последнюю, — отдадим себе отчет, на что мы будем «наводить палец», то есть какой романтизм нас интересует.

Романтизм — понятие широко употребительное не только в критике, литературоведении, искусствознании и т.д., но и в быту, повседневной жизни. «Он настоящий романтик», — приходится иногда слышать; что при этом подразумевают? Романтик, объясняет нам академический «Словарь русского языка» (1983), — это «тот, кто настроен романтически, склонен к мечтательности, к идеализации людей и жизни» (Т. 3. С. 730). Вероятно, к пушкинскому Ленскому подобное определение подошло бы, но вот Алеко из «Цыганов»... Его отношение к Земфире, к сопернику, его жестокая месть — неужели все это исполнено мечтательностью и идеальностью? И наверное, Арбенин из лермонтовского «Маскарада» убил безвинную жену, движимый отнюдь не прекраснодушием, но совсем другими эмоциональными и психологическими мотивами и импульсами. И при всем том, так сказать, элемент мечтательности в романтике (и романтизме) отрицать не приходится; просто он вступает в сложные соединения с другими элементами, что обычно не улавливается расхожими и повседневными определениями.

Еще один пример — из того же Вяземского. Посетив в 1839 г. в Париже Виктора Гюго, он поспешил сообщить своей старшей дочери, что знаменитый французский писатель и его жена живут «не

* Примечания и библиографические ссылки приводятся в конце каждой из глав. Источники цитат из произведений, неоднократно переиздававшихся и легкодоступных, не указываются.

на классический, а на романтический лад: Гюго сошелся с артисткой из маленького театра; жена его тоже имеет утешителя»¹. Конечно, и в этом бытовом определении романтизма есть нечто от его художественной и эстетической природы, что подчеркнуто самой антитезой «классическое» — «романтическое». Классицизм — скованность правилами (например, знаменитыми «тремя единствами»); романтизм — свобода от правил, так сказать, сама иррегулярность. Поэтому Гюго и его жена, уклоняющиеся от принятых брачных узаконений, поступают «как романтики»... Все логично, однако и в данном случае бытовое и повседневное понимание явления страшно упрощает природу последнего. Ведь романтизм, в конце концов, не просто отрицание «правил», но следование «правилам» более сложным и прихотливым.

Поэтому уясним себе с самого начала: наша книга посвящена исключительно романтизму в художественной литературе, в русской художественной литературе. Но и это не все: попробуем еще более уточнить нашу задачу.

Литература о русском романтизме — огромное море², и море это прибывает с каждым годом. Исследуются социальные, гносеологические и эстетические основы романтизма, развитие романтических форм в литературе сравнительно с живописью, музыкой и другими видами искусства и в литературе русской сравнительно с другими литературами. Изучаются творческие биографии писателей-романтиков, их взаимные связи и контакты, зарождение романтических традиций в предшествующих литературных направлениях и преобразование этих традиций — в направлениях последующих и т.д.

Настоящая книга не может ставить и не ставит своей целью объять необъятное. У нее своя, более скромная цель: освещение русского романтизма в аспекте его художественности, иначе говоря — поэтики. Поэтому первый вопрос: что мы будем подразумевать под поэтикой?

В современном литературоведении поэтика как наука о строении, структуре отдельных художественных произведений и их комплексов все больше утверждает себя в качестве специальной дисциплины, имеющей собственные задачи и вместе с тем связанной с дисциплинами традиционными — теорией литературы, историей литературы и т.д. В плоскости теории литературы — это *общая поэтика*, то есть наука о структуре любого произведения. В плоскости «конкретного» литературоведения — это «конкретная» (или *описательная*) поэтика, описывающая структуру определенных произведений или творчества данного писателя. На скрещении истории и теории литературы развивается *историческая поэтика*, исследующая судьбу художественных компонентов (жанров, сюже-

тов, стилистических изобразительных средств, например тропов, и т.д.)³.

Оглядывая поле современных исследований по поэтике, легко заметить, что все они сконцентрированы главным образом на проблемах общей или описательной поэтики или же — в плоскости исторической поэтики — на отдельных ее элементах (развитие одного жанра, принципов сюжетосложения и т.д.). У нас не изучается — или почти не изучается — развитие целых художественных структур, целых художественных комплексов, каковыми являются *литературная эпоха* или *литературное направление*. Но именно такова постановка проблемы в предлагаемой книге, стремящейся нащупать путь к поэтике русского романтизма в классический период его развития, то есть примерно с конца 10-х по 30-е годы XIX в. Неисчерпаемость этой темы очевидна, что обусловлено множественностью аспектов поэтики. И мы прокладываем через это пространство лишь узкую тропинку, полагая, что она выведет — должна вывести — к пониманию весьма важных особенностей феномена русского романтизма.

От обычных общих трудов по русскому романтизму (например, от разделов о романтизме в курсах русской литературы) эта книга отличается тем, что, опуская проблемы возникновения, творческой истории произведений, их взаимовлияния и т.д., она концентрируется на аспектах художественной структуры. От исследований поэтики конкретного писателя (Пушкина, Лермонтова и др.) предлагаемый труд отличается тем, что стремится осветить некоторые структурные особенности русского романтического движения в целом. Само собой разумеется, что поэтика понимается нами как содержательная форма. Иначе говоря, мы стремимся описать смысловые значения элементов поэтики и те функции, которые она выполняет.

Остановимся в связи с этим на некоторых классических работах о русском романтизме, не ставя своей задачей проследить историю его изучения (для этого понадобилась бы специальная книга, кроме того, многих работ мы коснемся в дальнейшем). Мы хотим лишь ориентировать этот труд среди других, близких к нему постановкой проблемы. Обратимся к трем капитальным исследованиям: И. И. Замотина, А. Н. Веселовского и Г. А. Гуковского.

Двухтомный труд И. И. Замотина обнимает все русское романтическое движение 20-х годов XIX в. Первый том⁴ посвящен журнальной полемике и спорам вокруг романтизма, борьбе «классиков» с «романтиками», кризису этого литературного спора и его разрешению, моментам общности во взглядах русских, немецких и французских романтиков, — иначе говоря, посвящен исключи-

тельно теории романтизма, причем той теории, которая существовала в самосознании современников этого явления. Лишь на подготовленной таким образом основе автор считает возможным показать русский романтизм «не теоретически только, но и конкретно», не только как систему взглядов, но и как художественное явление.

Последовательность задач — от теории явления до самого явления — вытекала из распространенного взгляда. Считалось (и считается иногда до сих пор), что именно теория художественного явления, современная последнему, служит теми вратами, через которые можно пройти к поэтике. Между тем соотношение между художественным явлением (в частности, его поэтикой) и его, так сказать, синхронной теоретической проекцией не такое простое. Известные современные теоретики Р. Уэллек и О. Уоррен остроумно заметили, что мы получили бы чрезвычайно бедное представление о Шекспире, если бы заключили себя в мир современных ему теоретических концепций. Уровень русской теоретической мысли эпохи романтизма весьма высок⁵, однако романтические произведения, скажем, Пушкина или Баратынского неизмеримо превосходят те теоретические интерпретации, которые или подводили к ним, или были сделаны по их поводу. Суть же проблемы не столько в самом несоответствии, сколько в принадлежности явлений к разным рядам — сближающимся, но самостоятельным и требующим поэтому и своих категорий исследования, и самостоятельности постановки проблемы.

Вторая книга труда Замотина⁶, посвященная, как выше отмечено, самим художественным явлениям, может и в этом отношении служить полезным уроком. В результате анализа очень большого материала Замотин пришел к следующим выводам: «В своей сущности романтизм конца XVIII и начала XIX столетия есть ясно выраженное идеалистическое мирозерцание, отличительные черты которого сказались в своеобразном развитии романтических воззрений на человеческий индивидуум, на нацию и на универсальное человечество»⁷. «Романтический индивидуализм», «романтический национализм» и «романтический универсализм» — три кита, на которых И. И. Замотин строит понимание русского романтизма. Перед нами — история общественной мысли, история общественных идей, преломленная в плоскость художественных явлений. Это преломление в полном смысле слова «плоскостное», поверхностное, так как не найдены собственно «поэтологические» категории анализа.

В самом разборе Замотин, правда, обращается к собственно поэтическим «средствам» (например, к языку и стилю), однако

высказываемые по этому поводу замечания или находятся в стороне от главных идей книги, или же связываются с ними довольно прямолинейно. Так, например, «живописность слога» А. А. Бестужева-Марлинского, который «избегает отвлеченных слов и выражений и постоянно обращается к пластике, чтобы сделать свое повествование как можно более рельефным», — эта стилистическая особенность связывается с «романтическим индивидуализмом» писателя⁸. С не меньшим правом, однако, эту особенность можно было бы связать с противоположным качеством — с антииндивидуализмом: мол, писатель хочет быть понят «другими» и поэтому избегает отвлеченности и стремится к наглядности и экспрессивности... Словом, такие понятия, как «индивидуализм» или, скажем, «эгоизм», «альтруизм», просто перестают работать, когда мы имеем дело с поэтикой и художественностью. Можно представить себе эгоистом или индивидуалистом какого-либо художественного персонажа (на определенной стадии его развития), но нельзя представить эгоистичное (или альтруистичное) художественное произведение.

Методология книги, вероятно, предопределяет и выбор материала исследования, сконцентрированного главным образом на таких писателях, как Бестужев-Марлинский, М. Н. Загоскин, В. Ф. Одоевский (с каждым из них Замотин последовательно связывает одну из трех «черт» русского романтизма). Такие сложные явления русского романтизма, как Пушкин, Е. А. Баратынский, Лермонтов, обойдены в книге. И едва ли случайно: неадекватность этих явлений принятым исследователем меркам и категориям проявилась бы особенно наглядно.

Книга А. Н. Веселовского о Жуковском⁹ открывает собою собственно поэтическое изучение русского романтизма в целом, несмотря на то, что исследователь не считает поэта романтиком. «Поэзия Жуковского — это поэзия сентименталиста карамзинской эпохи, прожившего на островах блаженных в ожидании будущего...».

«С первой трети XVIII в. в европейских литературах начинает водворяться новый стиль; там, где он зародился, ему предшествовало и соответственное настроение общественной психики как отражение совершившегося социального переворота». «Сущность водворившегося настроения состояла в переоценке рассудка и чувства и их значения в жизни личности и общества»¹⁰. Конкретно переоценка рассудка в пользу чувства осуществлялась двумя группами «исполнителей». Одни — «бурные гении», представители немецкого Sturm und Drang'a, а другие — «мирные энтузиасты чувствительности, ограниченные стенками своего сердца, убаюкивающие себя до тихих восторгов и слез анализом своих ощущений...»¹¹;

к этой группе близок Жуковский. Таким образом, романтизм или, точнее, более широкое движение, в котором современное литературоведение различает несколько фаз: и сентиментализм, и немецкое «штюрмерство», и собственно романтизм, понимается Веселовским как определенный «новый стиль», возникший на почве соответственного «настроения общественной психики».

В связи с этим обращает на себя внимание то большое место, которое отводит исследователь биографической основе творчества Жуковского: увлечению М. А. Протасовой, которая «несомненно вдохновила чающую и унылую поэзию его первой поры», мечтам о семье, новым сердечным увлечениям — «все это объясняет его неясные мечтания в 1833 г. и венецианское четверостишие 1838 г.: “еще могу по-прежнему любить”». Биографизм признается Веселовским одним из формообразующих моментов поэтики. «Так сложилась из форм сентиментализма и ранних опытов сердца уныломечтательная, личная поэтика Жуковского»¹².

Пожалуй, может показаться, что роль биографического момента истолкована преувеличенно и прямолинейно. Однако еще Г. А. Жуковский проницательно отметил некоторую условность биографизма в монографии Веселовского: «Он написал книгу не столько о Жуковском, жившем с 1783 по 1852 г., сколько о Жуковском, вечно живущем герое его поэтического романа; он воссоздал в своей книге этот роман, сотканный из недомолвок и намеков романтической лирики Жуковского. Думая, что он использует творчество для биографии, он на самом деле использовал биографию для рассказа о творчестве, ту биографию, которую Жуковский-поэт дал... образами своих стихов»¹³. Иначе говоря, Веселовский дал нам не столько реального Жуковского в его биографической неделимости, сколько того поэта, каким он сам воображал себя или, еще точнее, каким он воплотился в своей поэзии. Это воплощение принято сегодня называть «образом автора». Однако произведенная Веселовским «подмена» чрезвычайно характерна для всего замысла, всей установки исследования. «Я старался направить анализ не столько на личность, — писал он в «Предисловии», — сколько на общественно-психологический тип, к которому можно отнести отвлеченнее, вне сочувствий или отражений, которые так легко заподозрить в лице прияти»¹⁴. Другими словами, «общественно-психологический тип» Жуковского включается «в соответственное настроение общественной психики», причем «воображаемые», поэтические атрибуты этого «типа» гораздо важнее чисто бытового и эмпирического соответствия, так как именно они указывают на то направление, в котором осуществлялась трансформация жизненного материала, то есть указывают на специфику этой «психики».

Между тем, как мы говорили, «психика» интересна исследователю постольку, поскольку она воплощается в определенных моментах образности. Что же это за моменты? Это сравнения, живописные образы, эпитеты, проникнутые меланхолией и «сердечным воображением». Это главным образом «новый стиль», *стилистическое выражение поэтики*. М. П. Алексеев, касаясь монографии о Жуковском, с полным основанием писал, что «в особенности важным для русской науки было изучение поэтического стиля, впервые примененное здесь к русской поэзии на широкой сравнительной исторической основе»¹⁵. Других, высших уровней романтической структуры (в частности, построение коллизии) Веселовский, как правило, не рассматривает. Возможно, это связано с тем, что он исследует качества образности не только в их литературном инобытии, но как широкое художественное сознание эпохи. Но если зарождение определенного качества стиля можно подметить именно в этом потоке (например, в дружеской переписке, бытовой речи и т.д.), то для высших форм структуры такая среда едва ли достаточна. Именно поэтому, с точки зрения нашей задачи — проблемы поэтики русского романтизма в целом, примененная в книге о Жуковском установка, во-первых, неполна (поскольку она не обращена к нестилистическим уровням структуры) и, во-вторых, неадекватна по предмету исследования (поскольку выделить и изучить эти уровни мы можем только в самих художественных произведениях).

Русский романтизм как один из этапов широкого литературного движения в сторону реализма — таков аспект известного цикла монографий Г. А. Гуковского «Пушкин и русские романтики» (1946), «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (1957), «Реализм Гоголя» (1959).

Ось концепции Гуковского — проблема человека и среды, анализ этого взаимоотношения. «Основная проблема реализма — это изображение человека. Романтизм поставил эту проблему как проблему изображения характера. Основной метод реализма — это объяснение человека объективными условиями его бытия. Романтизм не мог подойти к этому методу, но дал материал для объяснения, и его противоречия потребовали этого объяснения. Романтизм углубился в характер»¹⁶.

Конкретно углубление «в характер» Гуковский показывает на примере творчества Жуковского. «Сущность и идея стиля Жуковского, его поэзии в целом — это идея романтической личности. Жуковский открыл русской поэзии душу человеческую, продолжив психологические искания Карамзина в прозе и решительно углубив их»¹⁷. Исследователь называет проблему романтической лично-

сти «идеей стиля» Жуковского, понимая под «стилем» широкий диапазон элементов поэтики — не только художественный стиль в узком смысле этого слова. Это и выбор предмета изображения, и его ракурс, и отношение к моментам действия (к фабуле), и характер интроспекции, и собственно стилистические аспекты (характер слововыражения).

Творя свой балладный мир из самого себя, Жуковский творил его как сказочный ответ своих человеческих настроений. Шевырев заметил о балладах Жуковского, что в них «как бы улетучена вся действительность... Тональность, атмосфера эмоции — главное в его балладах»¹⁸. Отсюда — значение интроспекции, то есть анализа внутреннего мира. «Романтическая личность — это идея единственно важного, ценного и реального, находимого романтиком только в интроспекции, в индивидуальном самоощущении, в переживании своей души как целого мира и всего мира. Психологический романтизм Жуковского воспринимает весь мир через проблематику интроспекции»¹⁹.

Из этого же источника — из особой трактовки личности в романтизме, ее самодостаточности и самоценности — выводит исследователь все качества словоупотребления в поэзии Жуковского. У Державина, например, — прямого антипода Жуковского — слово поражает «своим живым значением». «Его слова указывали как бы перстом на вещи реального мира. Слово-понятие он заменил словом-вещью. Его ветчина — это зримая, осязаемая ветчина, а пирог — румяно-желтый и вкусный пирог»²⁰. Но слово Державина ограничено, так как оно «показывает предмет и останавливается на нем». Другое дело — слово в романтизме. «Жуковский и его школа придали слову множество дополнительных звучаний и психологических красок. У них слово стало не только значить, но и выражать... Оно стало рассказывать самым усложнением своего стилистического использования о таких движениях души, о которых нельзя рассказать прямо, логически точно, «словарными» значениями...»²¹.

Таким образом, все, решительно все моменты романтического стиля (в широком смысле этого слова) выводятся исследователем из особой постановки проблемы личности.

Дальнейшее развитие русской литературы и переход к реализму связаны, по Жуковскому, с переносом акцента с личности на среду: «Субъективный романтизм не отменился, а обросло плотью объективного... Люди-индивидуальности стали людьми-типами... Метафизическая тавтология распалась. Реализм XIX столетия родился»²². Этот процесс освещается Жуковским главным образом уже в его второй книге о Пушкине и в незаконченной книге о Гоголе.

Оглядывая концепцию исследователя в целом, мы должны сказать, что она все время развивается на очень тонкой грани, соединяющей литературоведение с такими дисциплинами, как история, социология, философия и т.д. Ибо, с одной стороны, проблема «человек и среда» содержит в себе, конечно, множество литературоведческих аспектов, а с другой — является суверенным предметом философских и социологических исследований. Гуковский далеко не всегда удерживается на этой черте, выдавая философское или даже этическое решение проблемы «человек и среда» за художественное и литературоведческое; так, в книге о Гоголе он отождествляет реализм с коллективизмом, повторяя здесь невольно Замотина, отождествлявшего романтизм с индивидуализмом. Правда, таким смешением в наименьшей мере грешит книга Гуковского о романтизме, однако это не снимает трудную проблему поисков правильных подходов к романтической поэтике.

Современные исследования в области романтизма стремятся к системности. В этом смысле характерна итоговая работа А. Н. Соколова «К спорам о романтизме».

Исследователь замечает, что «даже беглый обзор существующих попыток определения романтизма дает чрезвычайно пеструю и противоречивую картину»²³. Одни считали сущностью романтизма «ясно выраженное идеалистическое мировоззрение и порыв к бесконечному» (И. И. Замотин). Другие — «индивидуализм» (В. В. Сиповский). Третьи — «отрешение от реальной действительности», «ирреализм» (П. Н. Сакулин). Четвертые — «крайний субъективизм» (П. С. Коган). Пятые — определенное качество стиля, а именно *Pittoresque*, «искажение живописности» (А. И. Белецкий). И т.д. Каждое из этих определений, продолжает А. Н. Соколов, заключает в себе долю истины, но ни одно из них «не составляет чувства полной удовлетворенности». Почему же? Потому что они стремятся определить романтизм «по одному признаку». Между тем «все попытки охватить романтизм какой-то единой формулой неизбежно дадут обедненное, одностороннее и потому неверное представление об этом литературном явлении. Необходимо раскрыть систему признаков романтизма и по этой системе определить изучаемое явление»²⁴.

Исследователем правильно отмечена недостаточность любого дефиниционного подхода к романтизму, необходимость раскрыть «систему признаков», но, к сожалению, не разъяснено само понятие системности. Станет ли наше представление о романтизме истиннее, если мы будем судить о нем не «по одному признаку», а, скажем, по «субъективизму», «иррационализму», «отрешенности от действительности», «живописности» вместе взятым? Если добавим к ним любое число других признаков? В перечислении

признаков нет никакой обязательности: его можно прервать или продолжить в любое время. Каждая новая прибавленная черта располагается в той же плоскости, что и все предыдущие, тогда как обязательность их связи была бы достигнута лишь в том случае, если бы мы смогли проникнуть «через них», с помощью их — в некую глубину, то есть в саму организацию художественного явления.

К системности в таком ее понимании подводит в сегодняшнем литературоведении идея уровней, или слоев, произведения. Эта идея представляется нам плодотворной, потому что устанавливает определенные соотношения и координацию внутри структуры и вместо суммарных или импрессионистических ее оценок указывает реальный путь ее описания и анализа. Однако конкретные определения уровней (или слоев) нельзя пока еще признать достаточно удовлетворительными.

Так, в посмертной книге В. В. Виноградова мы читаем: «Чаше всего в художественной структуре литературного произведения различают четыре основных элемента: 1) идейно-тематический строй; 2) образную систему; 3) композиционную связь и динамику структурных частей (иногда включают сюда и развитие сюжета); 4) законы речевых соотношений, сцеплений и выражений»²⁵. Эта схема уровней недостаточно прояснена. Например, неясно, какова роль «идейного» момента в первом пункте. Есть ли это определенный мыслительный материал, превратившийся в строительный материал произведения (скажем, определенные идеи времени как предмет высказываний и размышлений персонажей, как предмет интроспекции, диалогов и монологов и т.д.)? Или же это некое качество произведения в целом, о чем заставляет думать примененное Виноградовым понятие «строй». В последнем случае неясно, почему оно концентрируется только в одном слое.

Существуют и другие системы уровней (например, в применении к романному жанру различают три момента: действие, характерологию и среду), но все они пока далеки от совершенства. Дело не только в их неполноте, но и в том, что некоторые моменты поэтики просто не улавливаются этими системами или улавливаются не полностью (таков, например, момент фантастики: в каком уровне он концентрируется? Или, может быть, не в одном, а в нескольких?).

Однако самым большим недостатком ряда современных применений теории уровней мы считаем их механистичность. Теория уровней с ее заданными рубриками создает иллюзию, что уже само заполнение соответствующих рубрик способно составить научное знание о явлении. Такое исследование подвигается вперед,

говоря словами Гегеля, как «течение от некоторого другого к некоторому другому»²⁶, вне формообразующего, цельного в себе и развивающегося закона, от поисков которого исследователь якобы уже избавлен самой заданностью задачи. Но едва ли это избавление перспективно. Как нельзя (по тривиальной поговорке) из ста зайцев сложить одного льва, так любое самое обстоятельное, но замкнутое в себе и прагматическое описание уровней не даст нам понять, что же в конце концов представляет собою исследуемое явление.

«Произведение искусства — это не пространственное сооружение, в котором различные стороны можно исследовать изолированно, но некая целостность, в которой все слои, разделенные в рассмотрении, в конце концов соотнесены друг с другом и действуют сообща»²⁷. Чтобы понять эту соотнесенность, нужно преодолеть изолированность слоя (или слоев), схватить общий закон организации целого, а для этого необходимо изменение самого угла зрения.

Как же преодолеть упомянутую изолированность, каким образом связать разрозненные элементы в нечто единое?

В описании явлений русского романтизма мы будем опираться на хорошо известные и апробированные категории поэтики, такие, как образ автора, организация повествования, характерология персонажей, жанровое своеобразие и т.д. Но при этом в качестве опорной категории служит категория конфликта, или коллизии (романтической коллизии). И тут, конечно, надо решительно освободиться от осложняющих это понятие негативных ассоциаций.

Дело в том, что понятие конфликта (коллизии) скомпрометировано у нас вульгарным, идеологическим подходом, когда художественное произведение сводилось к противостоянию классов, партий, к «борьбе нового со старым» и прочим подобным вещам. Однако со времен, по крайней мере, Гегеля²⁸ существует и другое, философско-художественное понимание коллизии как системы соотношения персонажей в ходе действия — друг с другом и с автором (с образом автора). Именно такое понимание мы считаем корректным и плодотворным — и вот почему.

Художественный конфликт, во-первых, в полном смысле структурная (т.е. смысловая и формальная) категория, ведущая нас в глубь художественного строя произведения или системы произведений. И, во-вторых, эта категория находится в особых соотношениях с указанными выше уровнями, или слоями, художественной структуры. Дело в том, что слой, или уровень (как это уже видно из их обозначения), есть явление, распространяющееся в определенной плоскости, горизонтально. Конфликт же (если бы его можно

было графически представить в системе целого) выстраивается вертикально. Художественный конфликт не остается в довлеющей самой себе сфере (плоскости), но как бы прорезает, пронизывает другие слои. Иначе говоря, по отношению к описанным выше системам, независимо от их вариантности, конфликт строится так, что вбирает в себя элементы нескольких, многих уровней (например, расстановку персонажей, развитие фабулы, мотивировку поступков; вбираются и элементы из речевого, стилистического уровня: принятые устойчивые приемы описания персонажей и т.д.).

Но дело не только в этом. За только что упомянутыми будто бы чисто пространственными и «геометрическими» свойствами конфликта скрывается очень важное методологическое свойство: художественный конфликт *соотносит и координирует разнообразные элементы в различных плоскостях художественной структуры*. И он создает ту повторяемость сочетаний, ту вариантность форм и приемов, которую одно время принято было называть доминантой художественного явления и которая на языке более простого, повседневного эстетического обихода определяется как своеобразие художественного явления.

И если бы удалось раскрыть эту соотнесенность, мы бы тем самым возвысились над чисто описательной прагматической характеристикой уровней и нам — пусть еще в недостаточно четких чертах — открылись бы общие законы организации художественного явления как целого.

Современный исследователь, жалуясь на то, что литературоведение уделяет недостаточное внимание «системе форм», предпочитая ей «историю духа» («Geistesgeschichte»), приводит весьма выразительное сравнение: художественные формы подобны решетке в кристаллах — в них кристаллизуется поэтическая субстанция²⁹. Посмотрим же, в каких формах овеществляется в русской литературе «субстанция» романтизма и как происходит движение этих форм³⁰.

Примечания

¹ Литературное наследство. Т. 31/32. С. 147.

² Наиболее полная, но далеко не исчерпывающая библиография дана в кн.: Вопросы романтизма в советском литературоведении: Библиогр. указ., 1965–1968/Ред. Н. Гуляев. Казань, 1970.

³ Основание этой дисциплине положил А. Н. Веселовский своим грандиозным замыслом (к сожалению, незавершенным) «Исторической

поэтики». Много сделали в этой области Ю. Н. Тынянов, В. В. Виноградов, Д. С. Лихачев и др. Создан коллективный труд, который ставит своей целью непосредственно продолжить традиции Веселовского: Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. См. также: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: Учебное пособие. М., 2001.

⁴ *Замотин И. И.* Романтизм двадцатых годов XIX столетия в русской литературе. Варшава, 1903.

⁵ О русской критике периода романтизма см. в частности: *Недзвецкий В. А.* Русская литературная критика XVIII–XIX веков. Курс лекций. М., 1994.

⁶ *Замотин И. И.* Романтический идеализм в русском обществе и литературе 20–30-х годов XIX столетия. СПб., 1907.

⁷ Там же. С. 419.

⁸ Там же. С. 228.

⁹ *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувств и «сердечного воображения». Пг., 1918.

¹⁰ Там же. С. 28.

¹¹ Там же. С. 30.

¹² Там же. С. 242.

¹³ *Луковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 143–144 (существует более позднее издание: *Луковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1995).

¹⁴ *Веселовский А. Н.* Указ. соч. С. XIII.

¹⁵ Комментарий М. П. Алексеева в кн.: *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 567.

¹⁶ *Луковский Г. А.* Указ. соч. С. 133–134.

¹⁷ Там же. С. 42.

¹⁸ Там же. С. 72.

¹⁹ Там же. С. 42.

²⁰ Там же. С. 105.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 236.

²³ Проблемы романтизма. М., 1967. Вып. 1. С. 26.

²⁴ Там же. С. 29.

²⁵ *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 17.

²⁶ *Гегель.* Сочинения. М., 1939. Т. 6. С. 315.

²⁷ *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern; München, 1973. S. 240.

²⁸ См. общее толкование Гегелем проблемы коллизии и разбор некоторых конкретных примеров («Гамлет», «Ромео и Джульетта» Шекспира и т.д.): *Гегель.* Указ. изд. Т. 12. С. 220 и далее.

²⁹ *Curtius E. R.* Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1973. S. 394.

³⁰ Помимо названных выше работ, посвященных русскому романтизму, см. также: *Маймин Е. А.* О русском романтизме. М., 1975; *Сахаров В. И.* Страницы русского романтизма: Кн. статей. М., 1988. Из зарубежных тру-

дов выделяется обстоятельная монография: *Zelinsky B. Russische Romantik*. Köln; Wien, 1975. Итоги изучения русского романтизма подведены в кн.: *Problems of Russian Romanticism/Ed. by R. Reid*. England; USA, 1986. Компаративистским, сравнительно-историческим аспектам русского романтизма посвящены книги, изданные ИРЛИ РАН (Пушкинским домом): Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972; Эпоха романтизма. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1975; Русский романтизм. Л., 1978 и др. Серию исследований, посвященных самым различным проблемам русского романтизма, издает Тверской (прежде Калининский) государственный университет. См. в частности: Проблемы романтизма в русской и зарубежной литературе. Тверь, 1996; Романтизм и его исторические судьбы. Части 1, 2. Тверь, 1998; Мир романтизма. Вып. 1(25), 2(26). Тверь, 1999.

«ТУДА НЕПОСВЯЩЕННОЙ ТОЛПЕ ДОРОГИ НЕТ»

(Романтические оппозиции в лирике)



«Венок» или «венец»? «Шалаш» или «дворец»? «Халат» или «мундир»?

В русской поэзии первой четверти XIX в. и — несколько ранее — последнего десятилетия века предыдущего в тех направлениях, которые принято относить к предромантическим, наблюдается интересное явление. Мы говорим о складывании особого рода оппозиций, которые в перспективе последующих десятилетий должны быть осознаны как одно из предвестий романтической коллизии.

Собственно «оппозиционность» — в широком смысле слова — свойство высказывания вообще, поскольку, утверждая одно, оно тем самым отрицает другое, и наоборот. Однако в данном случае обе части поэтического суждения — высказываемое и подразумеваемое — присутствуют в тексте. Если же одной из частей нет, то она прозрачно подразумевается, так как существует «рядом», в смежных произведениях, подсказывается контекстом творчества писателя или даже целого направления. Происходят взаимодействия и борьба поэтических оппозиций.

О существовании последних мы можем судить по системе поэтических антонимов, широко разветвившейся в лирике конца XVIII — начала XIX в.

Например, бросается в глаза, что в поэтическом словоупотреблении «венец», как правило, окрашивается негативной эмоцией, а «венки» — позитивной. Бывает и так, что в произведении дается лишь один из антонимов, но он незримо соотносится с антонимом в другом произведении. И понять происхождение противоположных эмоциональных окрасок можно, лишь соотнося «венец» и «венки» как крайние звенья одной цепи.

В раннем произведении В. А. Жуковского, в «Стихах, сочиненных в день моего рождения...» (1803), оба антонима даны вместе: «Не нужны мне *венцы*¹ вселенной, Мне дорог ваш, друзья, *венок*». Но чаще мы встречаем распавшиеся части цепи, между которыми, однако, — невидимая нить.

Презренью бросим тот *венец*,
Который всем дается светом, —

провозглашает Жуковский в послании «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814). Далее поэт описывает горестную судьбу драматурга В. А. Озерова: «Зачем он свой сплестать *венец* Давал завистникам с друзьями? Пусть дружба нежными перстами Из лавров сей *венец* свила — В них зависть терния вплела». Здесь, правда, слово «венец» сопряжено с более сложными ассоциациями, о чем мы скажем ниже.

Но вот в стихотворении Жуковского «Герой» (ок. 1801) мы вновь встречаемся с преимущественно негативной окраской этого понятия: «Неужто кровию омытый, Его *венец* пребудет свеж? Ах нет! засохнет и поблекнет...» В послании же «К Батюшкову» (1812) Жуковский упоминает о «богине бед», «которая кровавый кладет *венец* побед». «Но надменными *венцами* Не прельщен певец лесов; Я счастлив и без *венцов* С лирой, с верными друзьями», — вторит Жуковскому Д. В. Веневитинов в раннем стихотворении «К друзьям» (1821).

Совсем иная эмоциональная атмосфера окутывает «венок» или, как часто ласкательно называют его поэты, — «веночек». «Кому сплести веночек? Кого им подарю?» — спрашивает И. И. Дмитриев в «Песне» (1793, опубл.: 1795). Он же в послании «К Ф. М. Дубянского, сочинившему музыку на песню “Голубок”» (1793, опубл.: 1795) сетует: «Лишь друзей моих *веночек* Голубку был посвящен». «Только дружба обещает Мне бессмертия *венок*», — говорит К. Н. Батюшков («К Гнедичу», 1806). У Жуковского в элегии «Вечер» читаем: «В *венке* из юных роз, с цевницею золотой, Склонись задумчиво на пенистые воды...» (1806). В послании «К Батюшкову» (1812), представляющем собою ответ на знаменитые «Мои пенаты», Жуковский советует: «Увей же скромно хату *Венками* из цветов...» Среди же гостей уединившегося поэта изображен «Вахх румяный, украшенный *венком*».

Если венец — знак общественного могущества, официальной власти, вплоть до власти царской (в «Песне» Дмитриева, 1794: «Видел славный я дворец Нашей матушки-царицы; Видел я ее *венец* И золотые колесницы»), то веночек олицетворяет жизнь отъе-

диненную, частную, среди друзей, с возлюбленной, на лоне природы. Венец — атрибут славы, чаще всего военной²; венок — знак отказа от громкой славы ради жизни неприметной, но исполненной естественных чувств, искренней приязни и любви. И вместе с противопоставлением «венка» «венцу» второй, так сказать, образ жизни ставится выше первого³.

Вот другая пара антонимов: «шалаш» (хижина) и «дворец», причем последний может повышаться в своем ранге, вплоть до дворца царского (см. в упоминавшейся уже «Песне» Дмитриева, где герой увидел «дворец нашей матушки-царицы»: «Все прекрасно! — я сказал И в *шалаш* мой путь направил»). У Батюшкова в стихотворении «Мечта» (1817) читаем: «Там *хижину* свою поэт *дворцом* считает И счастлив — он мечтает». Часто «дворец» заменяется «теремом»; Батюшков говорит о музах: «Их крепче с бедностью заботливый союз, И боле в *шалаше*, чем в *тереме*, досужны» («Беседка муз», 1817).

Порою контрастность значений определяется всего лишь наличием или отсутствием суффикса. Например, одно дело — «дом», другое — «домик». Н. М. Карамзин в очерке «Деревня»: «Не хочу иметь в деревне большого, высокого *дому*; всякая огромность противна сельской простоте. *Домик* как *хижина*, низенькой, со всех сторон осеняемый деревьями — жилище прохлады и свежести». (Вместе с тем уменьшительный суффикс может усиливать уже наличествующее «позитивное» содержание. Так, у Карамзина в заключительных строках «Писем русского путешественника» (1791–1792): «А вы, любезные, скорее, скорее приготовьте мне опрятную *хижинку*...»)

Довольно много «домиков» «построил» А. А. Дельвиг. Вот один из них, причем в окружении всех подходящих для этого случая аксессуаров:

За далью туманной,
За дикой горой
Стоит над рекой
Мой *домик* простой;
Для знати жеманной
Он замкнут ключом,
Но горенку в нем
Отвел я веселью,
Мечтам и безделью.
Они берегут
Мой скромный приют.
Дана мне свобода —
В кустах *огорода*,

На злаке лугов
И древних дубов...

«Домик». 1821

Порою упомянутая антитеза приобретает вид «хижина — свет»: «Оставля *свет* сей треволненный, Сберишься в *хижине* моей» (Жуковский. «Стихи, сочиненные в день моего рождения...». 1803). «Из *хижины* своей брось, Хлоя, взгляд на свет...» (Батюшков. «Послание к Хлое». 1804 или 1805).

Далее заменой «дворца» может служить «чертог» (особенно «позлащенный» чертог), а «хижины» — «угол», «уголок» или, как мы уже знаем, «огород», «домик» и т.д. «На что *чертог* мне позлащенный? Простой укромный *уголок*...» и т.д. (Жуковский. «Стихи, сочиненные в день моего рождения...»). «Тот в *угол* свой забвенный Обширные вселенны Всю прелесть уместил; Он мир свой оградил Забором *огорода*...»⁴ (Жуковский. «К Батюшкову». 1812).

Наконец, еще одна контрастная пара: «халат» и «мундир» (как военный, так и штатский). У Антония Погорельского (А. А. Перовского) в «Послании к другу моему N.N., военному человеку» (ок. 1811) читаем: «Ты весь засыпан в злате, Сияет грудь звездой, А я сижу в *халате*, Любуюся собой». Н. М. Языков написал даже стихотворное обращение «К халату» («Как я люблю тебя, *халат*! Одежда праздности и лени...». 1823), а П. А. Вяземский — «Прощание с халатом» («Прости, *халат*! товарищ неги праздной...». 1817). При этом антиподом «халата» может выступать и «ливрея» (в упомянутом стихотворении Языкова: «Пускай служителям Арея Мила их тесная ливрея...»), что говорит о родственности последней слову «мундир»: в обоих случаях речь идет о несвободе, зависимости, прислужничестве, в то время как «халат» символизирует жизнь вольную и ничем и никем не стесняемую.

(В скобках заметим, что символика «халата», равно как и других ключевых понятий русского предромантизма, была развита в лирике Пушкина, причем в характерном для раннего творчества поэта вольнолюбивом, а порою даже бунтарском заострении. Вспомним хотя бы знаменитые строки из послания «В. Л. Давыдову» (1821): «Вот эвхаристия другая, Когда и ты, и милый брат, Перед каминном надевая *Демократический халат*, Спасенья чашу наполняли...»)

Какое же значение имеют названные оппозиции — «хижины» и «дворца», «венка» и «венца», «халата» и «мундира»? Прежде чем ответить на этот вопрос, обратим внимание еще на одно, несколько неожиданное противопоставление.

Апология лени

Оказывается, лень предпочтительнее, чем деловитость. «Лень — не порок, а добродетель», — как сказал Вяземский.

Потому что деловитость — это зачастую карьеризм, угодливость, услужливость молчалинского типа. А лень — несогласие души стремиться к тому, чего домогаются многие: к богатству, чинам, почестям и т.д. Лень — уклонение от торной, привычной дороги большинства.

В художественном сознании предромантизма *лень* и близкое к ней понятие *сон* приобрели особый смысл. Сравним более ранний случай — стихотворение Державина «Гостю» (ок. 1795), где содержится своеобразное приглашение ко сну:

Сядь, милый гость! здесь на пуховом
Диване мягком отдохни;
В сем тонком пологу перловом
И в зеркалах вокруг усни;
Вздремли после стола немножко:
Приятно часик похрапеть;
Златой кузнечик, сера мошка
Сюда не могут залететь.
Случится, что из снов прелестных
Приснится здесь тебе какой...
Любовные приятны шашни,
И поцелуй в сей жизни клад.

Здесь сон — спокойное, почти вегетативное прозябание, с приятными гастрономическими ощущениями и легким налетом эротизма.

Впрочем у Державина порою звучит и более серьезная нота. Вот сон или, точнее, дремотное состояние в его стихотворении «Евгению. Жизнь Званская» (1807):

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?
Мимолетящи суть все времени мечтаньи:
Проходят годы, дни, рев морь и бурей шум,
И всех зефиров повеваньи.

И т.д.

Недаром первую строку из этого четверостишия А. С. Пушкин возьмет в качестве эпиграфа к своей «Осени» (1833) — стихотворению, завершающемуся описанием неодолимого порыва поэтического вдохновения («И мысли в голове волнуются в отваге, И рифмы легкие навстречу им бегут»).

Вот именно эту более серьезную ноту подхватили и развили

первые русские романтики. Мотивы сна и лени насыщаются у них разнообразным и богатым содержанием. Конечно, сохраняется и эпикурейское, даже гедонистическое звучание этих мотивов («лень» и «счастье наслаждения» соседствуют в стихотворении Батюшкова «Веселый час»), но вместе с тем они выражают и поэтическое состояние души, подводят к этому состоянию. «Лень стихотворна» (Батюшков — Гнедичу, 29 мая 1811 г.); «поэт, чудак и лентяй — одно и то же» (Батюшков — Жуковскому, июнь 1812). Поэты — еще «философы-ленивцы» (Батюшков. «Мои пенаты», 1811–1812) Батюшков развивает своеобразную философию лени, подобно тому как представители «эпохи чувствительности» Стерн или Юнг развивали «философию слез»⁵.

В таком своем качестве апология лени у русских писателей перекликается с трактовкой «безделья» в повести немецкого писателя Йозефа фон Эйхендорфа «Из жизни одного бездельника» («Aus dem Leben eines Taugenichts», 1826); ведь и здесь праздность и безделье — способ существования поэтической души и ее протест против рассудочности и практичности филистера.

Но лень, оказывается, — еще и общественно полезное состояние, и тот же Батюшков, продолжая восходящий к античности жанр юмористических панегириков, пишет «Похвальное слово сну» (полная редакция — 1815–1816). Лень, кроме того, выполняет объединительную функцию, и поэтому в «Похвальном слове сну» нарисована картина заседания *Общества ленивых*. Логично представить себе объединение людей по какому-либо направлению деятельности, как сегодня говорят — по интересам. Но, оказывается, возможно объединение и по *отсутствию таких интересов*, и в этом случае уклонение от корысти, карьеризма, чиновничества и т.д. приобретает коллективный характер: все ленятся вместе, поощряя и поддерживая друг друга на этом пути.

Как всякое направление, ленивцы нуждаются в авторитетах; таким авторитетом «утверждается» И. А. Крылов, который, как сказано в том же «Похвальном слове», «необоримую леность свою умеет украшать прочнейшими цветами поэзии и философии», то есть на деле доказал, что «лень стихотворна».

А в новой поэзии, среди молодых, сходное амплуа было отдано прежде всего А. А. Дельвигу, что нашло выражение в привычных к нему стихотворных обращениях:

Любовью, дружеством и ленью
Укрытый от забот и бед,
Живи под их надежной сенью,
В уединении ты счастлив: ты поэт.

А. С. Пушкин, «Дельвигу», 1817

И ты пришел, *сын лени* вдохновенный...

А. С. Пушкин, «19 октября», 1825

Ты, верный мне, ты, Дельвиг мой,

Мой брат *по музам и по лени*...

Е. А. Баратынский, «Пир», 1821

Снова напрашивается параллель к пушкинскому творчеству: молодой Пушкин унаследовал и эту поэтическую традицию:

Не угрожай *ленивцу* молодому...

Безвременной кончины я не жду.

В *венке* любви, к приюту гробовому,

Не думав ни о чем, без робких слез иду.

(черновой набросок, 1817)

Характерно, что объединяются элементы, находящиеся, так сказать, по одну сторону известной нам оппозиции — здесь это «лень» и «венок».

Но лень в пушкинском поэтическом сознании, говоря словами Батюшкова, еще и «стихотворна». «Можно ли надеется, — обращается Пушкин к дяде Василию Львовичу в декабре 1816 г., — что Вы простите девятимесячную беременность пера *ленивейшего* из поэтов-племянников?» Лень соседствует также с мудростью и со свободой; кроме того, она объединяет, дружит людей сходного образа мысли:

О Галич, верный друг бокала

И жирных, утренних пиров,

Тебя зову, *мудрец ленивый*,

В приют поэзии счастливый,

Под отдаленный неги кров.

«К Галичу», 1815

Зачем я покидал безвестной жизни тень,

Свободу и друзей, и сладостную лень?

«Андрей Шенье», 1825

Все это обычно для поэзии того времени. Но вот неожиданный, по-пушкински дерзкий поворот мотива праздности и лени:

А я, повеса *вечно-праздный*,

Потомок негров безобразный,

Взрощенный в дикой простоте,

Любви не ведая страданий,

Я нравлюсь юной красоте

Бесстыдным бешенством желаний...

«Юрьеву», 1820

В поэтический текст вторгаются детали сугубо биографические (ведь было известно, чьим «потомком» является молодой автор), а также детали его психологического облика и темперамента (кстати говоря, не менее известные). Вместо абстрактного поэта перед публикой появился, по словам Ю. Н. Тынянова, «поэт с адресом»⁶, а это значит, что и образ ленивца перестал быть условным амплуа.

Но возвратимся к контексту предромантической поэзии и про- низывающим ее мотивам. Все отмеченные оппозиции, включая и антитезу «лени» и «деловитости», ведут нас к неким противоположным типам поведения, образа мысли, мировосприятия.

Я счастлив в моей беспечности,
Презираю гордость глупую,
Не хочу кумиру кланяться
С кучей глупых обожателей.
Пусть змиею изгибаются...

Батюшков. «К Филисе».

1804 или 1805

И развитие оппозиций строится на противопоставлении обоих типов мироощущения, на том, что лирический персонаж открыто отдает предпочтение одному перед другим, что он осуществляет род психологического бегства или если не бегства, то морального отказа от общепринятого и общепризнанного. Мы еще будем говорить об этом позднее (в главе 4) в связи с ролью элегии и дружеского послания в подготовке романтической поэмы. Пока же отметим, что во всех приведенных выше примерах элементы оппозиции резко разведены и их противопоставление в моральном смысле однозначно — качество, которое, кстати, помогает отличить предромантические формы от последующих, более сложных. Утверждаемое существует только как «добро», отвергаемое — только как «зло».

И еще одно важное отличие. В «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву» (1794) Карамзин, нагнетая знакомые нам поэтические мотивы и средства, прославляет того, кто «не ищет благ за океаном И с моря кораблей не ждет, Шумящих ветров не робеет, Под солнцем *домик* свой имеет, В сей день для дня сего живет И мысли вдаль не простирает...». Это очень характерная декларация — самодостаточности и почти самоудовлетворенности. В тех поэтических формах, которые мы разобрали, как правило, нет беспокойства, порывания вдаль, нет томления, но, напротив, есть стремление отгородиться (огород!) в своем углу, или домике, или хижине, заслонившись от внешних и внутренних треволнений.

Однако подобное умонастроение не могло оказаться стойким; весьма скоро оно подверглось сильным испытаниям и, соответственно, — изменениям.

Выразимо ли «невыразимое»?

Остановимся на одном из таких более сложных случаев — на стихотворении «Невыразимое» (1819), в котором справедливо видят квинтэссенцию «романтической философии Жуковского и манифест его новой поэтики»⁷.

Что наш язык земной пред дивною природой?
С какой небрежною и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разное с единством согласила!
Но где, какая кисть ее изобразила?
Едва-едва одну ее черту
С усилием поймать удастся вдохновенью...
Но льзя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..
Святые таинства, лишь сердце знает вас.
Не часто ли в величественный час
Вечернего земли преображенья,
Когда душа смятенная полна
Пророчеством великого виденья
И в беспредельное унесена, —
Спирается в груди болезненное чувство,
Хотим прекрасное в полете удержать,
Неназванному хотим название дать —
И обессиленно безмолвствует искусство?
Что видимо очам — сей пламень облаков,
По небу тихому летящих,
Сие дрожанье вод блестящих,
Сии картины берегов
В пожаре пышного заката —
Сии столь ярки и черты —
Легко их ловит мысль крылата,
И есть слова для их блестящей красоты.
Но то, что слито с сей блестящей красотой, —
Сие столь смутное, волнующее нас,
Сей внемлемый одной душою
Обворожающего глас,
Сие к далекому стремленье,
Сей миновавшего привет
(Как прилетевшее незапно дуновение
От луга родины, где был когда-то цвет,
Святая молодость, где жило упованье),
Сие шепнувшее душе воспоминанье
О милом радостном и скорбном старине,
Сия сходящая святость с вышины,

Сие присутствие Создателя в создание —
Какой для них язык?.. Горе душа летит,
Все необъятное в единый вздох теснится,
И лишь молчание понятно говорит.

Приведенное стихотворение уже было предметом тонкого анализа Г. А. Гуковского (см. его упоминавшуюся уже книгу «Пушкин и русские романтики». С. 46—52). Исследователь подметил, что поэтическая мысль движется здесь развитием некоего как бы неразрешимого противоречия: постулируется, что «нечто подлинное» невыразимо, но все высказывание подчинено стремлению его выразить. В результате «самый метод становится субъективным, и слово теряет свою общезначимую терминологичность, свойственную ему в классицизме. Слово должно звучать, как музыка, и в нем должны выступить вперед его эмоциональные обертоны...».

Исследователь уделил главное внимание лексически-интонационному строю стихотворения. Нам же важно дополнить его наблюдения с точки зрения лежащих в основе поэтического высказывания смысловых и эмоциональных оппозиций. И тогда выяснится, что эти наблюдения нуждаются еще в корректировке и уточнении.

У Жуковского часть сталкивается с целым, а неподвижное — с движущимся. С одной стороны — согласованность «разновидного» с «единством», то есть целое. С другой — разрозненные «черты». С одной стороны — нечто дышащее, волнующееся, говорящее, словом, живущее. С другой — череда действий, сдерживающих живую стихию: стремление ее поймать («с усилием *поймать*»), «в полете *удержать*», «пересоздать», т.е. совершить насилие над органически возникшим), наконец, заковать в слово или определение («неназаченному хотим *название* дать»).

Если в первой половине стихотворения (первые 20 строк) оба полюса, так сказать, констатированы, даны статично, то затем извлекаются выводы из противоречия. Иначе говоря, характеризуется способ поведения истинно поэтической души, стремящейся к примирению начал *при* сознании их непримиримости, то есть стремящейся к выражению невыразимого.

Перелом образуют следующие несколько строк («Что видимо очам — сей пламень облаков...» и т.д.), в которых один за другим сменяются силуэты пейзажа. Силуэты привязаны к человеческому, ограниченному восприятию, это еще черты, а не целое («сии столь *яркие черты*»), но уже и не совсем те отъединенные черты, которые в начале стихотворения диаметрально противопоставлялись согласию целого.

Гуковский, почувствовавший перемену тона, описывает ее следующим образом: «У него есть слова для передачи картин природы, — заявляет поэт; но на самом деле у него нет этих слов, ибо в его устах все они немедленно превращаются в слова-символы и знаки состояния души. Жуковский дает природу сплошь в метафорах, сущность которых — не сравнение зримых предметов, а включение зримого в мир «чувствуемого»... Итак, видимы не облака, а пламень облаков, а слово *пламень* — слово поэтического склада, включенное в привычный ряд психологических ассоциаций: пламень души — любовь, энтузиазм и т.п.»⁸.

Все это так, однако едва ли психологизация изображения в данном случае свободна от характера «зримого», увиденного; скорее всего она именно соотнесена с последним, то есть с определенным образом подобранными и повернутыми явлениями. Ибо в *пламени облаков* важны не только ассоциации с любовью, энтузиазмом и т.д., но и прямое предметное значение: перед нами облака, озаренные заходящим солнцем, то есть заход солнца. А заход солнца — не замкнутое явление, но текучее, промежуточное, конец дня и начало сумерек; и эта текучесть усилена еще движением облаков («облаков, по небу тихому летящих»). И следующая затем строка — «сие дрожанье вод блестящих» — вновь передает состояние беспокойствия, колебания, переменчивости, равно как и завершающая это маленькое интермеццо картина берегов, отражающих пламя заката («Сии картины берегов В пожаре пышного заката»). Добавим, что и закат солнца, и водная поверхность, и линия берегов, и сам эффект отражения одного явления в другом — все это излюбленные аксессуары романтиков — и русских и западноевропейских, — предпочитавших законченному и замкнутому становящееся и движущееся.

Тем временем поэтическое высказывание переходит в свою решающую фазу. И здесь уже недостаточны даже «яркие черты», недостаточны движущиеся, но определенные явления. Вся завершающая часть стихотворения (последние 16 строк) построена на описании не картин, но душевных движений, и притом не имеющих законченного результата («Сие столь смутное, волнующее нас, Сей внемлемый одной душою...» и т.д.). И преобладающее состояние этих эмоций — стремление *вдаль*, все равно, в пространстве ли («Сие к далекому стремленье») или во времени, в прошлое ли («Сие шепнувшее душе воспоминанье») или в высоту («Горе душа летит...»). Даль понимается романтизмом именно универсально — как всепреображающая стихия времени и пространства. «В отдалении все становится поэзией: далекие горы, далекие люди, далекие обстоятельства. Все становится романтическим» (Новалис)⁹. Стрем-

ление вдаль нейтрализует отъединенность частей или неподвижность застывшего — и вот уже как некое чудо возможно встречное движение, по направлению к субъекту поэтической речи, которому доступны импульсы из прошлого («Сей миновавшего привет») или весть с вышины («Сия сходящая святыня с вышины»).

В итоге поэтического высказывания движение растворяет и статику и отверделость линий, растворяет благодаря своей непреодолимой устремленности вдаль. Фраза о «присутствии Создателя в создании» внешне напоминает о пантеистическом настрое, когда с любовью и обстоятельностью останавливаешься на конкретном и внешнем: ведь во всем этом — «присутствие» Создателя. Однако автор «Невыразимого» берет, мы видели, далеко не «все», а на выбранном не останавливается, но, напротив, стремится не задерживаться на нем, проникнуть сквозь него, как «сквозь покрывало».

Чтоб о небе сердце знало
В темной области земной,
Нам туда *сквозь покрывало*
Он дает взглянуть порой...

«Лалла Рук». 1821

Обратим внимание: среди направлений, в которые устремляется поэтический дух, нет направления в будущее; в стихотворении *нет будущего времени*. Зато широко, во всех оттенках, представлено стремление в прошлое. Это не случайно:

Какое счастье мне в будущем известно?
Грядущее для нас — протекшим лишь прелестно.

«К Филалету». 1806

Неизвестность сковывает стремление в даль будущего. Свойство дали — скрадывать подробности, преобразовать, однако еще не наступившее и не протекшее исключает эту возможность, так как сопряжено с ощущением тревоги и беспокойства. В прошлом же все уже известно, все было и все по этой причине доступно преобразению. В дымке расстояния *все* предстает поэтическим, поэтому в строке «О милом радостном и скорбном старины» эпитет «милый» равно относится и к «радостному» и к «скорбному», коль скоро это — старина; эпитет вынесен за скобку поэтического суждения¹⁰.

Но в дали прошлого, особенно начала жизни, молодости, притягательно еще и то, что это время без резких диссонансов, время наивно-гармонических отношений, предвещающих гармонию истинную. Обращение к ней дается воспоминанием, стремление «горе»

равносильно стремлению в прошлое, и эпитет «святой» крепко связывает оба начала («*Святая* молодость» и «*Сия* сходящая *святая* с вышины»). Вспомним и то, что стихотворение рисовало нам закат солнца, то есть зарю вечернюю, а не утреннюю. Ведь утренняя зоря — «знамя будущего» (Жан Поль), вечерняя — прошлого. Утренняя зоря (согласно тому же Жану Полю) лишь возвышенна или прекрасна; вечерняя — истинно романтична. В «Невыразимом» нет утренней зари и будущего времени, зато есть зоря вечерняя и время прошедшее.

Тут надо заметить, что в разные периоды своего творчества Жуковский по-разному относился к антитезе утра и ночи, света и тьмы. Для позднего Жуковского, автора статьи «О меланхолии в жизни и поэзии» (1856), характерно стремление перенести акцент, говоря его словами, на «светлый образ этого мира, при котором все земное становится ясным и все наше драгоценнейшее верным». Эта тенденция отразилась в более раннем стихотворном отрывке «Прочь отсель, меланхолия...» (1833; как установил И. Ю. Виноцкий, это перевод первых стихов поэмы Джона Мильтона «L'Allegro»), а ее предвестие — еще в балладе «Светлана» (опубл.: 1813)¹¹.

Однако интересно обратить внимание на стилистику подобного рода обращений к свету у Жуковского:

О! не знай сих страшных снов
Ты, моя Светлана...
Прочь отсель, меланхолия, дочь Цербера
и темной Ночи!..

Это как бы жест защиты от тьмы, ужасов и ночи — почти заклинание. Тем самым — способом от противного — засвидетельствована действенность и опасность этих сил.

Но вернемся к «Невыразимому», к последней строке стихотворения: казалось бы, она полностью перечеркивает все усилия поэтического духа. Какое может быть стремление умчаться в даль времени или пространства, стремление наиболее полно выразить себя, если все это заведомо обречено на неудачу? — ведь «лишь молчание понятно говорит». Значит, «молчание» — высшая форма поэтического высказывания? Отрицательный итог всего пережитого и продуманного?

Этот «итог» тотчас заставляет вспомнить другое стихотворение — «Silentium!» Ф. И. Тютчева (опубл.: 1833), преемственно связанное со стихотворением Жуковского. Это уже не просто констатация «идеи» молчания, но настоятельное и страстное требование, чуть ли не категорический императив:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне...

Но сравним с этими строками хотя бы следующие из того же стихотворения:

Лишь жить в себе самом умей —
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум...

Значит, текст, отстаивающий идею молчания и бессилия слов, одновременно, с помощью тех же «слов», живописует различные душевные состояния. Текст поступает прямо противоположным образом тому, что он рекомендует. Текст не молчит! Наоборот, он говорит — со всею возможною страстью убеждения.

Аналогичным образом поступает и автор «Невыразимого». «Какой для них язык?» — спрашивает он, как бы в бессилии разводя руками «пред дивною природой». Но «хитрость» подобного жеста в том, что *это уже и есть язык*, обнаруживающийся во всем — и в словах, и в частицах, и в интонации, и в самих умолчаниях, которые вовсе не тождественны «молчанию». И именно на этом фоне воспринимается Молчание как таковое, как предельное ощущение полноты и невозможности ее выразить, к которой, однако, возможно максимальное приближение¹².

Взятое же в целом, «Невыразимое» являет нам не только взаимодействие и противопоставление двух звеньев оппозиций (как в простейших формах, разобранных в первом разделе главы), но род движения от одного полюса к другому, вытеснение одного значения другим. Перед нами некое растянутое вдаль движение, неутолимое и преодолимое, и это движение способны совершать истинно поэтические души. Следовательно, за движением описанных оппозиций скрыт еще один контраст: высоко поэтической и прозаической натур; контраст, правда, данный в «Невыразимом» неявно, не подчеркнуто, но подсказываемый всем контекстом поэзии Жуковского:

Стал верный обитатель
Страны духов поэт,
Страны неоткровенной:
Туда непосвященной
Толпе дороги нет.

«К Батюшкову». 1812

Характер морального противопоставления явлений в «Невыразимом» также уже значительно сложнее. Пусть антитеза «поэта» и

«непосвященной толпы», обитателя страны фантазии и того, кому туда вход заказан, намечена с той же резкостью, но само движение поэтического духа растворяет категоричность моральной оценки. Ведь истинно прекрасному противостоит не просто его несуществование, но его существование неполное, невыраженное и невыразимое — качество, которое, однако, нейтрализуется по мере нашего движения вдаль¹³. Это как бы нескончаемое путешествие к идеалу, заменяющее моральный отказ и противопоставление в охарактеризованных выше (в первом параграфе этой главы) относительно простых поэтических формах. (Такой же, кстати, более сложный характер носит концепция любви в произведениях Жуковского и — отчасти — позднего Батюшкова, сменяющая несколько, что ли, одноцветное изображение любви эпикурейской.) И на этом пути обозначаются уже свои вехи — например, стадия «святой молодости», первоначальной гармонии. Так, в форме движения лирических оппозиций уже предвещается романтическая коллизия с ее динамикой и неизбывным беспокойством.

Тем самым — подчеркнем еще раз — преодолевалась та атмосфера самодостаточности и замкнутости, которая наполняла многие лирические произведения предромантической поры (интересно, что в ту же пору произведения эпической формы нередко давали более сложную картину: назовем хотя бы «Бедную Лизу» или «Остров Борнгольм» Карамзина). Вспомним снова строчку из стихотворного послания Карамзина: «...И мысли вдаль не простирает...» В «Невыразимом» подобной строчке уже не нашлось бы места; напротив, «мысль» автора этого произведения неизменно устремлена вдаль, в связи с чем уместно напомнить, что именно Жуковский перевел гётевскую «Песнь Миньоны» (у русского поэта — «Мина». 1818), этот поэтический манифест стремления вдаль («Dahin! dahin!») и романтического томления. Не случайно «даль» и «вдаль» станут чуть ли не символами складывающегося художественного направления (ср. известные строки о Ленском: «Он пел разлуку и печаль, И нечто, и туманну даль, И романтические розы...»)¹⁴.

В настоящей книге нет возможности раскрыть всю систему движения поэтических средств в поэзии первой четверти XIX в., которые, как отмечалось выше, составили ряд лирических оппозиций. Мы можем лишь указать на особый характер оппозиций в лирике Дениса Давыдова, Н. М. Языкова, Д. В. Веневитинова, позднее — А. С. Хомякова и др., то есть соответственно (очень условно говоря!) на «гусарский», «студенческо-эпикурейский», затем

«философский» и другие варианты этих «оппозиций», варианты, которые не только полемизировали с предыдущими (с поэтическим кредо Жуковского прежде всего), но и друг с другом.

Но движение лирических оппозиций не прекратилось и в 30-е, и в 40-е, и в последующие годы, во многом определяя лицо русской поэзии, оригинальность ее художественных типов. Все это — предмет особого разговора. Мы же должны перейти к жанровой ветви, выросшей в начале 20-х годов. К тому явлению, которое в решающей мере содействовало самоопределению и расцвету русского романтизма.

В 1822 г. в связи с появлением «Шильонского узника» Байрона в переводе Жуковского и пушкинского «Кавказского пленника» П. А. Вяземский писал: «Явление упомянутых произведений, коими обязаны мы лучшим поэтам нашего времени, означает еще другое: успехи посреди нас поэзии романтической. На страх оскорбить присяжных приверженцев старой парнасской династии решились мы употребить название, еще для многих у нас дикое и почитаемое за хищническое и незаконное. Мы согласны: отвергайте название, но признайте существование»¹⁵.

Заявление Вяземского чрезвычайно выразительно. Принятие «Шильонского узника» и «Кавказского пленника» есть нечто большее, чем решение судьбы двух произведений. Это вопрос о признании целого литературного направления. Еще само название его — романтическое — звучит непривычно и оскорбляет слух староверов¹⁶. Ну что ж, говорит Вяземский (как в таких случаях часто поступает одна из сторон в споре), признайте само «существование» фактов, а название — дело второе. Суждение Вяземского (которое можно было бы подкрепить рядом аналогичных) свидетельствует о том, что новое направление в России не только обозначилось, но и входило в силу, причем входило в силу под знаком романтической поэмы.

Важно еще и то, что развитие русской романтической поэмы дает довольно динамичную картину. От Пушкина, гениального основателя этого рода поэзии в русской литературе, через К. Ф. Рыльева, И. И. Козлова и многих менее значительных литераторов, создавших на рубеже 20–30-х годов жанр так называемой массовой поэмы, — к Баратынскому и, наконец, к Лермонтову — таков путь романтической поэмы. Этот путь охватывает больше чем полтора десятилетия и обнаруживает ту последовательность и непрерывность эволюционного ряда, которых не хватает романтической прозе или драматургии, развивавшимся более прерывисто, более импульсивно. Целесообразно выявить эту эволюционность (разумеется, в ее историко-теоретическом, а не чисто историческом выражении), чтобы,

хотя бы на примере одного жанра, иметь более или менее полную картину. Это послужит основой для описания романтических форм в жанрах прозаических и драматических.

Примечания

¹ В цитатах разрядка принадлежит цитируемым авторам, курсив — мой. — Ю.М.

² Ср. один из примеров употребления понятия «венец» в позитивном смысле: «Я с именем твоим летел под знамя брани Искать иль гибели, иль славного *венца*» (К. Батюшков. «Элегия». 1815).

³ Сохраняющееся позитивное употребление слова «венец» концентрируется главным образом в разработке «темы поэта», что подчас тоже несет окраску оппозиционности. У Кюхельбекера в «Участи поэтов» (1823): «О сонм глупцов бездушных и счастливых! Вам нестерпим кровавый блеск *венца*, Который на чело певца Кладет рука камен, столь поздно справедливых!» Отсюда — распространенность выражения «страдальческий венец» (с соответствующими библейскими ассоциациями: «терновый венец» Христа) — на Байроне «венец страдальчества и славы» (В. Кюхельбекер. «Смерть Байрона». 1824), «певец... искал страдальческий венец» (А. Шишков. «Бард на поле битвы». 1828) и т.д. Словом, «венец» на поэте, художнике — знак испытаний, горестной судьбы. Подобная символика — и в приведенной выше фразе Жуковского о «венце» В. Озерова. Очень интересно развитие этой символика у Лермонтова в «Смерти Поэта»: дело в том, что оно движется в пределах оппозиции «венки» — «венец», не снимая ее этического значения («Угас, как светоч, дивный гений, Увял торжественный *венки*»; «И прежний сняв *венки* — они *венец* терновый, Увитый лаврами, надели на него...»).

⁴ Еще раньше в упоминавшейся «Песне» И. И. Дмитриева: «Эрмитаж мой: *огород*...»

⁵ О «философии слез» в «эпоху чувствительности» см.: *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 490. (Здесь помещена первая глава из уже упоминавшейся книги А. Н. Веселовского «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения»». Пг., 1918.)

⁶ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 129.

⁷ *Янушкевич А. С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985. С. 153.

⁸ *Жуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 49–50.

⁹ См: *Strich F.* Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit: Ein Vergleich. München, 1928. S. 75.

¹⁰ Ср. несколько иной оттенок у Жуковского: «...речь идет... о воспоминающем сознании, для которого она (старина) и милая и радостная», т.е. это пример «типического алогизма» сознания как такового.

¹¹ *Виницкий И. Ю.* Утехи меланхолии//Ученые записки Московского культурологического лицея № 1310. М., 1997. С. 132 и далее.

¹² Ср. разбор «Невыразимого»: Фридлендер Г. М. Спорные и очередные вопросы изучения Жуковского//Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 18 и далее.

¹³ Ср. в связи с этим отмеченное еще Веселовским толкование поэтом афоризма Руссо: «Прекрасно только то, чего нет» (см.: *Веселовский А. Н. В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения»*. Пг., 1918. С. 238): «Это не значит только то, что не существует, — пояснял Жуковский в приписке к «Лалла Рук». — Прекрасное существует, но его нет, ибо оно является нам только минутами, для того единственно, чтобы нам сказаться, оживить нас, возвысить нашу душу...» и т.д. (*Жуковский В. А. Собрание сочинений*: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 461).

¹⁴ Уместно привести толкование этого образа В. Набоковым: «Таинственная даль, особенно любимая русскими романтиками, имеет поэтические коннотации, отсутствующие в английском, и хорошо рифмуется с ассоциативным рядом: «жаль», «печаль», «хрусталь». И еще по поводу словосочетания «туманну даль»: «Дополнительный оттенок неопределенности прелестно привносится стилизованным архаичным усечением «туманну» вместо «туманную» (*Набоков Вл. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»/Перевод с английского. СПб., 1998. С. 233*).

¹⁵ Сын Отечества. 1822. № 49. С. 116–117.

¹⁶ История термина «романтический» еще не прояснена. В одной из специальных работ мы читаем: «В России слово *романтический*, по-видимому, впервые встречается в 1821 г. в «Вестнике Европы» (*Будогов Р. А. История слов в истории общества*. М., 1971. С. 233). Но слово «романтический» встречается и раньше. В. С. Турчин отметил, что его употреблял еще Т. А. Болотов в 80–90-е годы XVIII в. и что навеяно оно было «английской теорией садов, столь популярной в России» (*Турчин В. С. Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки*. М., 1981. С. 50). А. Н. Николюкин указал на еще более раннее упоминание — в одном из очерков, посвященном путешествию по Америке и опубликованном в «Прибавлении к “Московским ведомостям”» за 1784 г., говорилось о «романтических местах около порогов» (*Николюкин А. Н. К истории понятия «романтический»//Русская литература. 1984. № 4. С. 115–117*). Однако в этих примерах слово еще не фигурирует как обозначение литературного направления. Видимо, решающий шаг в этом смысле сделал в России Вяземский. В 1816 г. в статье-предисловии «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» он писал: трагедии Озерова «уже несколько принадлежат к новейшему драматическому роду, так называемому *романтическому*...» (в кн.: *Озеров В. А. Сочинения*. СПб., 1816. Т. 1. С. 35).

«САМОЕ ПОЛНОЕ ЦВЕТЕНИЕ РУССКОГО РОМАНТИЗМА»

(Южные поэмы Пушкина)



Изучение поэтики пушкинской романтической поэмы мы стараемся построить на двух группах проблем. С одной стороны, структура конфликта, или коллизии (эти понятия мы употребляем как синонимические); с другой — художественное повествование, особенности жанра и т.д. Разумеется, обе стороны тесно связаны; глубоко понять природу романтического конфликта можно, лишь приняв во внимание и то, как он выражается с повествовательной и жанровой стороны. Но всего сразу не скажешь. Перейти к жанру и повествованию мы сможем лишь после того, как опишем основные компоненты романтического конфликта, пути его видоизменения.

И еще одно предварительное замечание, уже непосредственно относящееся к теме этой главы.

В русской романтической поэме второй половины 20-х — начала 30-х годов (раньше и полнее, чем в любом другом жанровом направлении русского романтизма) сложилась более или менее устойчивая структура конфликта. Это произошло под влиянием южных поэм Пушкина, после их появления. Не забудем, что «Кавказский пленник» тремя годами упредил «Чернеца» И. И. Козлова и «Войнаровского» К. Ф. Рылеева, что стремительный взлет массовой романтической поэмы имел место тогда, когда для Пушкина это был уже вчерашний день. Десятки поэтов устремились в край, открытый гением Пушкина, отыскивая и осваивая новые поэтические сокровища. В результате компонентам поэтики романтической поэмы — и прежде всего ее конфликту — была придана замечательная устойчивость и резкость очертаний.

По отношению к Пушкину это была уже новая художественная фаза, развивающая и (как это часто бывает в таких случаях) упрощающая многие достижения великого первооткрывателя. Однако

понять предшествующее мы сможем лишь на фоне последующего. Поэтому предварительно и очень схематично опишем романтическую коллизию, как она сложилась уже после южных поэм Пушкина.

Главный ее признак — особое положение центрального персонажа, будь то Чернец Козлова, Войнаровский Рылеева, Леолин А. Ф. Вельмана («Беглец»), Владимир А. И. Подолинского («Борский») и многие, многие другие. Особое положение центрального персонажа закреплялось рядом более или менее устойчивых моментов — описательных, сюжетных и композиционных.

Прежде всего — описанием внешности, составленным обычно из следующих четырех элементов: чела, волос, глаз (взгляда), смеха (улыбки). Чело высокое, бледное, изборожденное морщинами, нахмуренное. Волосы чаще всего черные, контрастирующие с бледностью чела, падающие волнами на плечи. Взгляд гордый, пронизательный; улыбка — язвительная.

Часто первому появлению персонажа и описанию его внешности предшествовал распространенный авторский вопрос (ср. в «Войнаровском»: «Но кто украдкою из дому, В тумане раннею порой, Идет по берегу крутому С винтовкой длинной за спиной; В полукафтанье, в шапке черной...» и т.д.). Разумеется, такой прием был знаком и предшествующей литературе, но в романтической поэме назначение его прежде всего в том, чтобы подготовить к встрече с центральным персонажем как с героем необычным, поставив его на особое место.

Далее, характерно было описание отчуждения центрального персонажа от других персонажей; его резкое расхождение с ними, доходившее до самых крайних форм — бегства или изгнания из родного края, преступления и т.д.

Особая роль в романтической коллизии отводилась изображению любви. Любовь для главного героя — высочайшая реальность, вхождение в область высших идеальных ценностей (ср. у Козлова в «Чернце»: «О как мы с нею жизнь делили! Как, утесненные судьбой, Найдя в себе весь мир земной, Друг друга пламенно любили!»). Именно поэтому гибель возлюбленной или отвергнутая любовь переживаются героем особенно остро и часто служат началом его отчуждения, бегства, причиной преступления и т.д.

Все эти компоненты конфликта служили особой постановке центрального персонажа. Мало констатировать превосходство его над другими, надо учесть еще характер этого превосходства. Центральный персонаж отличают от других не какие-либо моральные качества, данные статично, не сила, не храбрость, не мужество сами по себе, но некая эволюция, *способность пережить отмеченный выше процесс отчуждения.*

Основу для образования такого конфликта составили, повторяем, южные поэмы Пушкина. Однако это была такая широкая основа, что ее богатое содержание лишь в известной мере смогло быть усвоено и развито последующей русской романтической поэмой¹.

«Кавказский пленник»

«Если мы представим себе поступательный ход повествования в эпической поэме в виде прямой линии, то в лирической (читай: романтической. — Ю. М.) поэме оно замыкается в круг, в центре которого — личность героя»². Это высказывание, относящееся к Байрону, в большой мере применимо и к Пушкину.

В «Кавказском пленнике» (1822), содержащем первый набросок романтического героя, или, как говорил Пушкин, «героя романтического стихотворения» (письмо В. П. Горчакову, октябрь—ноябрь 1822), уже чувствуется намерение подчеркнуть особое положение этого персонажа.

Детали портрета пленника скупы, но определенны: среди них — упоминание «высокого чела» («...и на челе его высоком не изменялось ничего»), знаменательное для всей романтической «физиогномики» и спустя десятилетие отозвавшееся почти буквальной — и хорошо известной — реминисценцией в «Демоне» Лермонтова. Знаменателен также параллелизм душевного состояния пленника и бури:

А пленник, с горной вышины,
Один, за тучей громовою,
Возврата солнечного ждал,
Недосягаемый грозою,
И бури немощному вою
С какой-то радостью внимал.

Б. В. Томашевским отмечена вольнолюбивая семантика этого параллелизма; буря и в романтической поэтике и раньше привычно воплощала «представление о гражданских потрясениях»³. Одновременно, однако, важна и характерологическая функция параллелизма, наглядно демонстрирующего соотношение центрального персонажа с другими. Пленник зафиксирован, схвачен на этом моментальном снимке, «один», выше черкесов, выше всех других людей (как в байроновском «Корсаре» Конрад, стоящий на горе, в сцене приближения к нему вестников), выше «аула», выше даже разбушевавшейся природной стихии, «тучи громовой».

В том же духе и (ставшие привычными в романтической литературе) знаки внутренней силы центрального персонажа, оказывающего почти гипнотическое действие на других и внушающего уважение даже врагам:

Беспечной смелости его
Черкесы грозные дивились,
Шадили век его молодой
И шепотом между собой
Своей добычею гордились.

Подробно разработано в поэме и отчуждение центрального персонажа: мы видим различные стадии этого процесса, узнаем некоторые конкретные эпизоды и моменты его жизни:

...Охолодев к мечтам и к лире...

Значит, пленник прежде увлекался литературой, поэзией; может быть, и сам был поэтом. («Лира» обычно выступала как перифраз поэзии, чаще всего — поэтического творчества.) «Невольник чести беспощадной, Вблизи видал он свой конец, На полянках твердый, хладный, Встречая гибельный свинец». Значит, ведя бурную светскую жизнь, он участвовал в дуэлях, проявляя незаурядную храбрость и не раз ставя на карту свою жизнь.

Но все это отошло в прошлое — как родные места, как близкие и товарищи. Отчуждение пленника не ограничилось недовольством, хандрой и вылилось в такой резкий шаг, как разрыв с окружающими, бегство в чужие края.

Герой поэмы — именно беглец, странник. Кстати, как отметил Томашевский, он «захвачен черкесом не в бою, а во время путешествия. Он не офицер, а путник...

Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Это существенно потому, что Пушкин явно желал придать герою свои собственные черты⁴. Добавим: это еще более существенно потому, что придает бегству и пребыванию пленника на Кавказе характер свободно и сознательно совершенных поступков (для военного ведь они могли быть просто результатом воинской дисциплины). А это, в свою очередь, формирует весь конфликт поэмы, в котором отчуждение главного героя последовательно доводится до самой резкой формы — до разрыва и бегства.

Чем, однако, вызван этот шаг? Мы подошли к важнейшему моменту конфликта и пушкинской поэмы и романтического произведения вообще — к мотивировке отчуждения.

Она содержится уже в начале поэмы в краткой предыстории героя. Собственно, здесь развернут целый спектр мотивов, данных с различной степенью яркости и неуловимо переходящих один в другой. Пресыщение светской жизнью? Вероятно: вспомним упоминание об «увядшем сердце», о «бурной жизни» в прошлом. Низость и пустота окружающих людей? Безусловно: отчуждение пленника носит явную социально-обличительную окраску — он извдал «людей и свет», «в сердцах людей нашел измену», он был жертвой «давно презренной суеты, и неприязни двуязычной, и простодушной клеветы...».

Постепенно, однако, из круга мотивов с наибольшей яркостью выступают два: жажда свободы и переживание любви.

То, что «свобода» действительно была важнейшим побудительным мотивом бегства, подчеркивается особым авторским отступлением, строфически отделенным от предшествующего текста и исполняющим функцию объективирования психологического переживания. Это переживание — переживание «свободы» — освещено явно со стороны, с точки зрения повествователя, уясняющего соотношение двух субъектов: героя и свободы — свободы, материализовавшейся в лицо, в полноправного участника человеческой драмы:

Свобода! он одной тебя
Еще искал в пустынном мире...
С волненьем песни он внимал,
Одушевленные тобою,
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал.

Нет, даже не равноправной с героем выступает здесь свобода, а субъектом высших прав. Свобода «как предмет почти религиозного культа»⁵. Больше того, она как существо надземное, надчеловеческое, недоступное вполне нашим чувствам и имеющее на земле лишь свое слабое подобие («твой... идол»). Так ведь и в пушкинской «Вольности» (1817) свобода — богиня, овладевшая помыслами новейшего поэта и заступившая место другой богини, «Цитеры слабой царицы», то есть Афродиты.

Кстати, и в эти строки «Кавказского пленника», в апологию Свободы, проникает деталь совсем конкретная и автобиографическая. «С волненьем песни он внимал, Одушевленные тобою...», то есть увлекался вольнолюбивой, гражданской поэзией⁶.

Но постепенно свобода как побудительный мотив отступничества и бегства вытесняется другим мотивом. Еще в предыстории центрального персонажа (в начале первой части поэмы) глухо упоминалось о «безумном сне» любви. Потом, после упоминания о вспыхнувшем чувстве черкешенки к пленнику, осторожно, в форме предположения, вводится мотив прежней любви героя: «Быть может, сон любви забытой боялся он вспоминать». И также свидетельством повествователя, со стороны, подтверждается, что причина всему «первоначальная любовь», как перед тем подтверждалась первенствующая роль мотива свободы.

Еще неясно, однако, что помешало «первоначальной любви»: несчастье ли, измена ли возлюбленной, участие ли третьего лица... Окончательный ответ дается во второй части, в исповеди пленника, где все, решительно все его злоключения связываются с любовью, причем с любовью неразделенной, отвергнутой:

Нет, я не знал любви взаимной,
Любил один, страдал один;
И гасну я, как пламень дымный,
Забытый средь пустых долин.

Так, начав с широкого спектра мотивов отчуждения, Пушкин, как может показаться, постепенно суживает их до двух ведущих, чтобы к концу поэмы оставить один, самый главный — мотив неразделенной любви.

Современная Пушкину критика сочла мотивирование поступков пленника неполным и противоречивым и тотчас же потребовала от автора дополнительных объяснений. «Нельзя не пожелать, чтобы он [пленник], хотя в другой поэме, явился нам и познакомил нас с своею судьбою», — наивно советовал П. А. Плетнев⁷. Если вчитаться в многочисленные критические упреки в адрес центрального персонажа, то приходишь к выводу, что почти все они, как к некой центральной точке, тяготеют к мотивировке его отчуждения.

Но, с другой стороны, разобрав подробно эти упреки, можно понять всю сложность концепции Пушкина. Ведь упреки порождены не столько субъективной ошибкой критиков, сколько столкновением устоявшихся эстетических представлений с художественным новаторством.

Плетнев, первый выступивший с рецензией на поэму, хочет видеть в пленнике только «человека, преданного нежной любви к милому предмету, отвергнувшему его роковую страсть»⁸. Иначе

говоря, он считает самым подходящим мотив неразделенной любви, а все остальные — пресыщение светской жизнью, критическое отношение к свету, жажду свободы — рассматривает как «посторонние и затемняющие его характер»: «Воображение то представляет человека, утомленного удовольствиями любви, то возненавидевшего порочный свет и радостно оставляющего родину, чтоб сыскать лучший край»⁹.

Попытка Плетнева «вышелушить» из художественного целого мотив отвергнутой любви в чистом виде оттеняет новизну романтической концепции любви. Это нужно объяснить специально.

Романтическое переживание любви — то есть то новое, что прокламировано на исходе XVIII в. европейским романтизмом и противопоставлено им культу любви античному (но с опорой на средневековые куртуазные традиции), — коротко говоря, заключалось в крайнем повышении ее идеального значения. Это характеризовало все направления и разновидности романтизма, от иенских романтиков до «озерной школы», от Новалиса до Байрона.

«Любовь становится посредницей Бога... все совместное существование любящих получает высшее освящение, как молитва. Любовное единение также переживается как вхождение в природу, в основу вещей, которая именно является любовью. «Любовь — высочайшая реальность, первооснова», — гласит один из фрагментов Новалиса... Поэтому, согласно Новалису, любящие и поэты — это те, кому природа открывает свои глубочайшие тайны и которые могут участвовать в ее творческих силах»¹⁰. Любовь ставится тем самым в один ряд с такими высшими категориями, как универсум, познание, — мысль, особенно подчеркнутая в европейской литературе у Гёте (в «Западно-восточном диване» поэт говорит возлюбленной: «Was ich mit ausserm Sinn, mit innerm kenne, du, Allbelehrende, kenn ich durch dich» — «Весь опыт чувств, и внутренних и внешних, О Всеучительная, — чрез тебя». Пер. С. Шервинского).

Мало сказать, что любимая женщина возвеличивается — она *обожествляется*, так как представляет в глазах поэта высшие субстанциальные силы бытия. У Новалиса в «Гимнах к ночи» направленная в потустороннее любовь к умершей невесте сливается с любовью к Богу. В дневнике Новалиса есть многоговорящая запись «Христос и Софья» (имя его возлюбленной). И другая запись «Жизнь превращается в одно любовное свидание»¹¹: «Молясь, мы всходим к небесам, в любви же — небо сходит к нам» (Байрон. «Гяур»).

Чувственный элемент любовного переживания при этом вовсе не исключается. «Было бы совершенно неправильно представлять себе с в я т у ю л ю б о в ь, которую проповедовали романтики...

как бесплотное поклонение женскому идеалу». «Романтики сделали чувственность основой своей мистики любви, тем самым они освятили чувственность всей святостью, которой обладает в их представлении любовь, как чувство бесконечного. Вот что говорит по этому поводу Шлейермахер, теоретик романтической любви: «Бог должен пребывать в любящих; их объятия — это Его соединение... Я не принимаю чувственности в любви без такого воодушевления и без того мистического чувства, которое возникает отсюда»¹².

Поэтому любовь единственна и неизменна; поэтому время не властно над нею: «Тверда в соблазнах, в горестях верна, все та ж в разлуке и в чужих краях и — о, венец! — незыблема в годах» (Байрон. «Корсар». Песнь 1. Ст. XII). Но, с другой стороны, именно поэтому трагедия любви переживается как распадение «связи времен»: ведь это измена или отъятие того, что почитается как высшее и божественное. Порою же — у того же Байрона, например, — это самое яркое свидетельство несовершенства жизни.

Плетнев не хочет видеть связи — характерно романтической связи — между трагедией любви и крушением всего мироощущения и мирозерцания. Однако пленник шел именно этим путем — от универсальности любовного чувства («Повсюду он (тайный призыв. — Ю. М.) со мною бродит И мрачную тоску наводит На душу сирую мою»¹³) до общего разочарования, утраты всякой «надежды» и «мечты». Эта связь была обычной для романтика, хотя сложность в том, что Пушкин убирает посредствующие звенья... Но об этом ниже.

Другой упрек Плетнева касается самого любовного чувства пленника — его чистоты и, так сказать, интенсивности. «Ему бы легче и благороднее было отказаться от новой любви постоянному своею привязанностью, хотя первая любовь его и отвергнута: тем вернее он заслужил бы сострадание и уважение черкешенки»¹⁴. Между тем пленник хотя и отвергает любовь черкешенки, но не отвергает ее ласки, а вызволенный ею из неволи, простирает к ней в благодарности руки — «и долгий поцелуй разлуки Союз любви запечатлел».

Чувство любви центрального персонажа должно быть постоянным, не допускающим иных сходных эмоций и переживаний и целиком сосредоточенным на избранном предмете. Вот из какого представления вытекает упрек Плетнева пленнику.

Этот упрек задевает особенности духовной жизни персонажа, которые с трудом улавливаются романтической концепцией, не вписываются в нее. Ибо романтическая любовь — по крайней мере так было у Байрона — монолитна и едина¹⁵. Пушкин же словно

окружает «главное» любовное чувство своего героя вибрацией сходных ощущений и переживаний.

Но, конечно же, Плетнев был неправ, настаивая на их несовместимости вообще. Хотя они нарушают единство одного мироощущения — романтического мироощущения, но они вполне примиримы как различные оттенки текучего психологического состояния, как «высшие» и «низшие» моменты в нем¹⁶.

Сложность лишь в том, что Пушкин, не подгоняя друг к другу противоречащие моменты, фиксирует их в резком, эмпирическом несхождении. Он словно опять убирает посредствующие звенья.

Если Плетнев укорял пленника в непостоянстве любви, то другой рецензент, М. П. Погодин, поставил ему в вину непостоянство ожесточения против любви, против жизни. Только что пленник ждал казни и прощался с белым светом, но является черкешенка — и «он ловит жадною душой приятной речи звук волшебный». «Сила красоты велика, говорят, — замечает рецензент, — но естественно ли вдруг возыметь такие чувства человеку, ожесточенному совершенно против жизни и еще более против любви, человеку окаменелому?»¹⁷ Словом, если уж ожесточен, то до конца! Это требование единого в себе, монолитного чувства. Между тем Пушкин вновь помещает его в сложный вибрирующий поток душевных движений. Сравним с упреком Погодина замечание П. Я. Чаадаева: пленник, дескать, «недовольно *blase*», пресыщен¹⁸. Если пресыщен, то до конца!¹⁹

Более глубоки соображения Погодина, когда он пытается уяснить соотношение «любви» и «свободы» в духовном мире пленника. Испытавший новые романтические веяния, опубликовавший со своим предисловием «Рене» Шатобриана, Погодин готов допустить в качестве движущих мотивов не только «любовь», но и жажду «свободы», однако он никак не может примирить одно с другим в пушкинском герое. Зачем пленник стремится к «освобождению»? Ведь чувство его все равно отвергнуто. Отсюда рекомендация дополнительно мотивировать поведение пленника патриотическими устремлениями, что проистекает не столько из желания воздействовать на Пушкина в духе официальной идеологии (воззрения Погодина в это время отнюдь с нею не совпадают), сколько из стремления устранить «противоречие» в характере: «По крайней мере, Пушкин мог бы привести причиной желания свободы любовь к отечеству. Зачем не влил он в своего пленника этого прекрасного русского чувства: хотя страдать, но на родине? Пусть тоска, как свинец, у него на сердце; но он хочет быть на русской земле, под русским небом, между русскими людьми, и ему будет легче»²⁰.

Возможен, считает Погодин, и другой путь — приглушение мотива «любви» в пользу мотива «свободы». Чрезвычайно показательна экспериментальная редакция, которой подверг критик страницы пушкинской поэмы.

Пушкин «мог бы также затмить совершенно первую любовь и вместе с нею окаменить сердце пленника к подобным чувствам и в будущем: тогда сохранилось бы по крайней мере единство в его характере, и свобода была бы его основой. Для сего стоило бы только переделать несколько разговоров пленника с черкешенкою. Признание в первой неудачной любви может служить в сем случае причиною невозможности отвечать на любовь черкешенки:

Несчастный друг! зачем не прежде
Явилась ты моим очам и пр.

Только нельзя уже будет оставить стихов:

В объятиях подруги страстной
Как тяжело мыслить о другой!

Также и следующих:

Я вижу образ вечно милой и пр.

до стиха:

На душу сирую мою.

Предыдущие же:

Когда так медленно, так нежно
Ты пьешь лобзания мои и пр. —

могут остаться как простое воспоминание, не имеющее никакого отношения к настоящим его чувствам.

Многие стихи показывают, что это и была цель Пушкина; например, о пленнике в то время, как он потерял свободу, сказано:

Свершилось... целью упования
Не зрит он в мире ничего...

Или при описании равнодушия его к ласкам черкешенки:

Быть может, сон любви *забытой*
Боялся он вспоминать»²¹.

Замечательна последовательность, с какой Погодин вытравляет противоречащие детали. В анализ психологической ситуации он вносит холодную страсть рационалиста (характерная черта на заре русского романтизма даже для тех, кто был затронут его веяния-

ми), не очень заботясь о реальной многозначности пушкинской фразы. Так, например, последняя фраза с одобрением процитирована Погодиным явно ради подчеркнутого нами понятия (то, что прежняя любовь уже *забыта*), хотя не менее важны и другие ее нюансы (например, то, что пленник боялся «вспоминать» любовь, следовательно, боялся ее оживить). Погодин принципиально не против ни того ни другого мотива, он также не против их совмещения; его смущает их несочетаемость, их логическая несвязанность и необъясняемость в данном контексте: «Если ж с свободой пленник не получит счастья, то *для чего* он так жаждет ее: свобода в том случае есть чувство непонятное»²².

Позиция Погодина оттеняет пушкинский метод сочетания эмпирически несовместимого и нелогичного. Разве пленник не может иметь нелогичных стремлений? Желать свободы и встречи с любимой, заведомо зная, что его чувство останется безответным (хотя и пробуждение новых надежд заведомо не исключено пушкинской обрисовкой персонажа)? Погодин не понимал, почему страсть к свободе вновь вспыхнула в пленнике «именно после объяснения черкешенки». Автор «Кавказского пленника» не объясняет, по своему обыкновению, этой перемены, однако она вполне поддается объяснению читательскому (неизбежно в таких случаях многозначному). Например, можно допустить, что признание черкешенки, которую пленник не любит, но которая его любит безответно, острее заставило его «мыслить о другой» и при этом неосознанно ожидать изменения своей участи.

Есть в критике Погодина еще один момент, может быть, самый важный с точки зрения поэтики романтических поэм Пушкина.

Погодин ловит автора «Кавказского пленника» еще на одном «противоречии»: «друг природы», «отступник света», герой поэмы никак не может подружиться с нею.

Критик разъясняет: «Он мог обращать внимание на жизнь черкесов, наблюдать их нравы, воспитание, любил их простоту и пр., умел управлять своими страстями... Он с нетерпением учился языку грузинскому. Все эти обстоятельства показывали, что пленник начинает забывать потерю свободы, как вдруг... эта страсть возгорается в нем с новою силою». Погодин не без иронии укоряет пленника: «Как друг природы, он мог бы наслаждаться ею, и паяса табуны черкесские»²³.

Не менее строг и ироничен по отношению к пушкинскому герою и литературовед: «С “призраком свободы” (и вместе с тем чтобы позабыть несчастную любовь?) он едет на Кавказ... Зачем? Чтобы стрелять горцев?... Но причем же тогда “призраки свободы”?

Или герой Пушкина хотел “опроститься”, жить с горцами... но тогда зачем же бежать от них?»²⁴

Чтобы понять эти противоречия, необходимо специально проанализировать описанную в «Кавказском пленнике» ситуацию.

Во многих произведениях до и после Пушкина отдаленный край и населяющий его первобытный народ являлись целью бегства и скитальчества центрального персонажа. Именно там стремился он найти (и в той или другой мере находил) воплощение разрушаемых цивилизацией, высоких идеалов Природы. Сен-Пре в «Юлии, или Новой Элоизе», этот, по выражению исследователя творчества Руссо, «предтеча “романтического скитальца” — l' âme vagabonde»²⁵, отправляется к обитателям Нового Света, чтобы найти там «душевный покой, которого не обрел в этом» (Ч. III. Письмо XXVI, к г-же д'Орб). Чайльд Гарольд приходит искать идеал природы среди воспитанных «в суровых добродетелях» албанцев (Песнь II).

Не так обстоит дело в пушкинской поэме, герой которой попадает в «парадоксальную и вместе с тем глубоко драматическую» ситуацию: «черкесская вольность как раз обертывается для него самого “рабством”, он оказывается закованным в цепи пленником среди вольных и хищных дикарей»²⁶. Автор специальной работы о коллизии «Кавказского пленника» по существу пришел к тому же выводу: «Новый мир, в который попадает герой поэмы, издали привлекал его “веселым призраком свободы”. Но — многозначительный парадокс поэмы — он раб в этом свободном мире и “дикая свобода черкесов чужда ему”»²⁷.

Это так, однако мы не вправе даже утверждать, что именно сюда стремился пленник, что именно среди черкесов маячил ему «веселый призрак свободы». Цель его бегства поэма определяет очень общо («край далекий», то есть Кавказ), не расшифровывая ее и не внося необходимых уточнений. Во всяком случае, обстоятельства, в которых он оказался, черкесский плен — это не обычная для романтического конфликта, свободно выбранная персонажем ситуация скитальчества, бегства, а особая, навязанная ему ситуация, — назовем ее *вторичной ситуацией*. И она привнесла с собой дополнительные значения.

Пленник говорит черкешенке:

«Не плачь: и я гоним судьбою,
И муки сердца испытал.
Нет, я не знал любви взаимной,
Любил один, страдал один;
И гасну я, как пламень дымный,

Забытый средь пустых долин;
Умру вдали берегов желанных;
Мне будет гробом эта степь;
Здесь на костях моих изгнанных
Заржавит тягостная цепь...»

«Муки сердца», «любил один», «страдал один» — это бедствия прежней жизни. Но они незаметно переливаются в бедствия настоящие, и зачин этой ламентации — «гоним судьбою» — кажется равно принадлежащим и прошлому, и настоящему, и будущему. Благодаря этому сегодняшнее положение пленника воспринимается как некое продолжение прежней ситуации, даже как ее углубление, доведение до последней степени страданий и мук. Словно перед нами все тот же, только неуклонно прогрессирующий процесс отчуждения центрального персонажа — «отступника света», жертвы клеветы и преследований. Эти преследования теперь воплотились в «тягостную цепь». Кто ее, однако, надел на пленника — свои или чужие? Кажется, что и свои помогли, и чужие действовали, как свои...

В приведенном монологе-исповеди пленника многое покажется неожиданным, если забыть об изменении ситуации. Пленник называет себя изгнанником («...на костях моих изгнанных»), в то время как он ведь сам оставил родину. Сравним реальный смысл этого эпитета в посвящении к поэме: «тебе я посвятил *изгнанной* лиры пенье»; поэт, в отличие от своего героя, не был свободен в выборе, хотя формально он не сослан, а лишь переведен на службу в Попечительный комитет о колонистах Южной России. Но эпитет «изгнанный» оправдан в устах пленника в более общем смысле: терпящий одно бедствие за другим, гонимый роком («...и я *гоним* судьбою»).

Затем: «вдали берегов *желанных*». Тут все переворачивается: край, который он оставил, кажется ему теперь, пленнику, «рабу», желанным. Не новая ли это эманация «веселого призрака свободы», чья привлекательность сохранена (до поры до времени) дальностью расстояния и теми препятствиями, которые надо преодолеть?

Благодаря вторичности ситуации многие детали получают дополнительный смысл, словно превышающий контекст. Об одной из них упоминалось выше — «тягостная цепь». Вполне реальный атрибут черкесского плена, многократно обыгранный, сливается с исключительно популярной в декабристской и гражданской поэзии символикой угнетения, несвободы. Звук цепей сопровождает пленника на всем протяжении действия: «Загремели вдруг его за-

кованные ноги... Все, все сказал ужасный звук»; «в горах, окованный, у стада...», «оставь же мне мои железы», «он, вспыхнув, загремит цепями», «но цепь невольника тяжка», «цепь распалась и гремит», «стремнины, где влачил оковы...» Говорит этот «звук» далеко не только о рабстве у черкесов²⁸:

Унылый пленник с этих пор
Один окрест аула бродит...
Вотще *свободы* жаждет он...
Он, вспыхнув, загремит цепями,
Он ждет, не крадется ль казак,
Ночной аулов разоритель,
Рабов отважный избавитель.

Если вычесть местные — этнографические и бытовые — детали, то не прежние ли это (только многократно усиленные) переживания центрального персонажа? И не так ли жаждет он поскорее оставить «ужасный край», как прежде — «родной предел»?

Интересна в связи с этим функция в поэме казаков, от которых пленник ждет избавления. Казаки фигурируют преимущественно как освободители рабов и носители свободы, вольности. «Вольности» казаков Пушкин придает повышенное значение (ему было бы жаль, если бы цензура «переменила стих “п р о с т и т е в о л ь н ы е с т а н и ц ы”»²⁹), причем, в отличие от «вольности» черкесов, порою весьма неприглядной (в чем мы убедимся ниже), казачья вольность дана недифференцированно, без своих теневых сторон. Это как бы ближайшая к заточенному пленнику освободительная стихия, сулящая ему только свободу (на встрече его с казаками — «окликались на курганах сторожевые казаки» — и обрывается повествование) и оттесняющая на задний план, увы, более сложный, менее пленительный образ далекой родины.

Так поэма приводит в конечном счете к ситуации узничества, заточения. Русская литература хорошо знала и многократно разрабатывала эту ситуацию: вышедший в один год с пушкинской поэмой «Шильонский узник» в переводе Жуковского, «Узник» (1822) Пушкина, «Певец в темнице» (1822) В. Ф. Раевского, «Затворник» (1826?) В. Г. Теплякова и т.д. Но вся сложность «Кавказского пленника» в том, что ситуация узничества вырастала здесь из другой ситуации, что беглец, отступник незаметно сливался с рабом, узником. Характерна фраза из письма Карамзина к Вяземскому от 13 июня 1822 г.: «Пушкин написал “Узника”»³⁰. Карамзин судил о «Кавказском пленнике» не понаслышке — он читал его. И, прочитав, видимо, объединил, по взятой в основу ситуации, пушкинскую поэму с «Шильонским узником».

Как видно из всего сказанного, в «Кавказском пленнике» тонко совмещены два смысла понятия «свобода»: свобода как освобождение от черкесского плена и возвращение на родину и свобода как то идеальное состояние, к которому герой стремился еще на родине и которого он жаждет, естественно, и сейчас. Первое неуловимо сливается со вторым, конкретное значение — с идеальным. Это не могло не вызвать сложного характера восприятия поэмы.

Томашевский писал по поводу рецензии Погодина: «Хотя он везде понимает это слово (слово «свобода». — Ю. М.) как освобождение из плена, но, может быть, это уловка, и он отдает себе отчет в том, что речь идет о свободе политической»³¹. Но, говоря более точно, это не «уловка», и двусмысленность Погодина коренится в двойственности ситуации самой поэмы.

Возвращения на родину как такового в «Кавказском пленнике» нет. Пушкин оставляет своего героя, едва только стало ясным, что бегство из плена удалось. Останется ли он «путником» и «изгнанником», вернется ли на родину к «образу вечно милому», примирится ли со своими гонителями или переживет процесс отчуждения в новой, еще более острой форме — остается неясным. Действие не приводит к гибели центрального персонажа (как в байроновских восточных поэмах, как в большинстве — мы увидим — поэм русских романтиков), однако оно не дает и разрешения конфликта, поскольку все главные мотивы отчуждения оставлены в силе. Освобожденный пленник чувствует прилив энергии, он идет навстречу «зарю» (обратим внимание: *утренней*, а не вечерней заре, той заре, которая, по определению Жана Поля (Рихтера), есть «знамя будущего»; но вспомним вечернюю зарю в «Невыразимом» Жуковского), он жадно ловит звуки жизни, и все же... все же мы не вправе видеть в этом духовное обновление или любое другое завершенное состояние³². Финал поэмы такой завершенности в себе не содержит. К финалу «Кавказского пленника» применимо то, что Андрей Платонов говорил о пушкинских финалах вообще: «Но в чем же тайна произведений Пушкина? В том, что за его сочинениями, как будто ясными по форме и предельно глубокими, исчерпывающими по смыслу, — остается нечто еще большее, что пока еще не сказано. Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала»³³.

Обратимся, однако, ко второму «участнику» ситуации, к «сынам Кавказа», черкесам. Возможность слияния центрального персонажа с его новым окружением, с черкесами была заведомо

исключена. Исключена дважды — характером ситуации (он — «пленник», «раб», едва ли к тому же стремившийся сюда, в гнездо «воинственного разбоя») и некоторыми особенностями самого окружения. Остановимся на втором моменте.

Черкесы свободны, вольны. Кавказ — «черкесской вольности ограда». Определения, производные от «свободы», «воли», постоянно сопровождают описания Кавказа и жизни его «сынов». Но это только одна сторона. Давно отмечено, что, «любясь их дикой вольностью, первобытной простотой их жизни и нравов, их гостеприимством у себя дома, в быту, их дерзкой отвагой в бою с врагом, Пушкин полностью отдает себе отчет в этой жестокой, кровавой природе их героизма...»³⁴. Отсюда следуют выводы, касающиеся семантики понятия «свобода» («вольность»).

Свобода в данном случае вовсе не имела смысла абсолютного достоинства. Наоборот, ее смысл конкретен и ограничен. Свобода — вовсе не однозначное понятие, но, по крайней мере, понятие двузначное, составленное из контрастных качеств.

Двузначность «вольности» в применении к «сынам Кавказа» образовала в русской литературе того времени своего рода традицию — художественную и публицистическую. В послании «К Воейкову» (1814) Жуковского, в картине кавказской жизни, которую в качестве фона Пушкин включил в свою поэму (о самом значении фона мы скажем потом), обитатели этого сурового края — одновременно дети «свободы» и разбойники, убийцы. Воля и хищничество завязаны в один узел в стихотворении Грибоедова «Хищники на Чегеме» (1825), где столкновение контрастных понятий передано столкновением точек зрения: поэтическая речь от лица жителей гор воспекает «вольный край», борьбу с завоевателями, справедливый дележ трофеев, а заголовок стихотворения, от лица повествователя, вносит ограничительную оценку («хищники» — определение, многократно возникавшее, как мы знаем, и в «Кавказском пленнике»).

В печатавшихся в «Северной пчеле» «Отрывках о Кавказе» (1825) некоего А. Я., вызвавших восторженное восклицание Пушкина («...вот поэзия!» — писал он к А. А. Бестужеву 30 ноября 1825), оба понятия постоянно сочетаются. «Абазех *свободен*, не терпит другой власти, кроме обычаев и страстей; беден, но храбр. Нищета, оружие, любовь к *буйной свободе* и известности — вот наследие отца, к сыну переходящее...»; «Самая природа своими красотами и ужасами возвышает дух горцев, внушает любовь к славе, презрение к жизни и порождает *благороднейшие страсти*, теперь омрачаемые *невежеством* магометанства и *кровавыми обычаями*»³⁵.

Из этих фактов видно, что традиция изображения кавказской вольницы была совсем не идеализирующей, значительно более трезвой, чем — в те же годы — вольницы новгородской, понимаемой, как правило, в одном, определенном смысле. В «Отрывках о Кавказе» есть любопытное описание политического управления горцев, в частности «джамагата», то есть, по объяснению автора, «народного собрания»: «Большинство известных храбрости в роду дает некоторое право на уважение иным семействам из страха канлы³⁶, но положительного влияния на дела политические или частные, исключая джамагата, никто не имеет. Мир с сим народом так же неверен, как и их частная дружба...»³⁷ Это совсем не новгородское народовластие и новгородское вече (как они представлялись, скажем, декабристам) с волеизъявлением большинства и с моральным авторитетом достойнейших.

Но благодаря такому подходу к кавказской вольнице, более автономной от субъективного идеала писателя, она оказалась в русле важнейшего направления романтической мысли. Двусмысленность горской свободы отвечала глубоким устремлениям романтического мышления к диалектике. Поскольку «вольность», «свобода» мыслились неизбежно сопряженными с «хищничеством», «невежеством», «жестокостью», как добро и зло, как свет и тень, как плюс и минус, то сам «образ Кавказа» стал наглядным воплощением той единой цепи, два конца которой «сходятся, удаляясь друг от друга». Сама эта формула принадлежит более позднему времени (мы берем ее из лермонтовского «Вадима», начало 1830-х годов), но в ее духе развивались романтические мышление и поэтика с первых шагов своего возникновения.

Причем это развитие осуществлялось в свойственном романтизму аспекте необычного, яркого: вольность (свобода) сопрягалась не с морально низким и мелочным (скажем, с пошлостью), но с жестокостью. Выдерживался масштаб экстраординарности — как добра, так и зла.

Характер этого масштаба можно пояснить словами Гоголя, описывавшего переход Пушкина от южных поэм к произведениям, изображающим обыкновенную русскую жизнь: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущельи, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом посредством справок и выправок пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ» («Несколь-

ко слов о Пушкине», опубл. 1835). Такого рода «дикий горец» — это, условно говоря, масштаб зла, принятый в романтической поэме.

Теперь о связи картин Кавказа с линией центрального персонажа пушкинской поэмы. Бросающаяся в глаза автономность этих картин заставляла отрицать всякую их связь с героем — традиция, идущая от первых критиков поэмы, в частности от И. В. Киреевского, до нашего времени. «Внешняя мотивировка описания как наблюдений пленника остается совершенно условной», — писал Гуковский³⁸. Белинский, напротив, был убежден, что картины Кавказа, при всей их самоценности, — не «эпизод кстати», а «впечатления и наблюдения пленника»³⁹. Продолжая эту мысль, Томашевский отмечал, что «описание природы и нравов дополняло характеристику героя и раскрывало его моральный идеал за пределами любовной темы»⁴⁰. Однако все дело в том, в каком смысле они раскрывали его «идеал».

Достаточной мотивировкой для введения кавказских сцен служит Пушкину уже нейтральная реплика, что их видит пленник («Кругом обводит слабый взор... И видит...»). Иногда фиксируется заинтересованность пленника, но не превышающая степени «любопытства» («...вперял он любопытный взор»). Лишь дважды ремарки приобретают оценочную окраску: первый раз активную и положительную, когда открываются достоинства черкесской вольницы («*Любил их жизни простоту, Гостеприимство, жажду брани...*»); второй раз — сдержанную, отрицательную, когда обнаруживается другая сторона дикой жизни («Но русский равнодушно зрел Сии кровавые забавы»).

Психологическая мотивировка (и соответствующая окраска) кавказских сцен экстенсивна: это живая восприимчивость к впечатлениям бытия, интерес к иному этнографическому и культурному миру (естественно в этом контексте и географически-региональное обозначение пленника: «Но *европейца* все вниманье Народ сей чудный привлекал»; на жизнь «Востока» он смотрит как представитель европейского уклада). Поскольку кавказские сцены даются в пределах столь широкой эмоции, уместно их нескованное, граничащее с автономией развитие: «любопытство» пленника словно подхлестывает нравоописательную музу поэта.

Но, с другой стороны, эти сцены явно «деидеализируются» в смысле освобождения непосредственно от идеала центрального персонажа и автора. Такая зависимость дана ограниченно и опосредствованно. «Дикого народа нравы» пробуждают в пленнике живое любопытство, сочувствие к одним его сторонам, равнодушие к другим — не вовсе не переживание идеала «свободы» во всем

напряжении и высоте этого понятия. Это соответствует и специфике описанной в поэме ситуации — вторичной ситуации, и манере обрисовки окружения, черкесов с их неабсолютной, но относительной, весьма противоречивой «вольностью».

Еще несколько моментов нужно подчеркнуть в конфликте «Кавказского пленника», вставшего в сущности во главу угла всей типологии конфликта русской романтической поэмы (и всей ее поэтики вообще).

Пушкин писал о простоте плана своей поэмы и о тех возможностях усложнения, которыми он пренебрег: «Черкес, пленивший моего русского, мог быть любовником молодой избавительницы моего героя — вот вам и сцены ревности, и отчаянья прерванных свиданий и проч. Мать, отец и брат могли бы иметь каждый свою роль, свой характер — всем этим я пренебрег» (черновик письма к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822).

Отказ от развития названных «ролей» — это отказ от драматических осложнений и противодействия центральному персонажу со стороны других персонажей. Но даже если бы Пушкин и не «пренебрег» этими возможностями, то все равно пленник не имел бы настоящих антагонистов: «сцены ревности» и «проч.» не были бы направлены против устремлений пленника, не любившего черкешенку, хотя все это, возможно, осложнило бы его освобождение.

Коллизия развивается так, что главные душевные устремления героя все время прикованы к некоему центру, расположенному вне действия поэмы, и поэтому появление в ней настоящих его антагонистов заведомо исключено.

Сложно связаны и два главных персонажа. Они лишь отчасти объединены единством психологической ситуации (поскольку черкешенка любит, а пленник или не любит, или позволяет себя любить). Еще больше объединены они самим подобием, сопряжением духовного развития.

Еще В. М. Жирмунский на основе детального сопоставления поэм Пушкина и Байрона показал, что «душевный мир героини занимает Пушкина в гораздо большей степени, чем Байрона, и получает в развитии рассказа вполне самостоятельное значение»⁴¹. Жирмунский ограничился количественными выводами (о большей или меньшей степени участия женских образов), оставив открытым вопрос об их функциональной роли в южных поэмах. Последнее же, пожалуй, важнее.

Особенность коллизии «Кавказского пленника» в том, что рядом с процессом отчуждения центрального персонажа явственно обозначается аналогичная духовная эволюция героини. На этот параллелизм намекает уже реплика пленника «и я гоним судьбою»,

то есть *как и она*, черкешенка. И все пережитое черкешенкой образует хорошо нам знакомую эволюцию: от наивно-гармонических отношений с людьми, безмятежной жизни до глубокой сердечной бури («Ты их узнала, дева гор, Восторги сердца...»), готовности нарушить волю родителей и принятые обычаи («Я знаю жребий мне готовый...»), даже до мысли покинуть родной край, этого своеобразного повторения *бегства* центрального персонажа («...скрываться рада я в пустыне»), до душевной усталости и разочарования («она исчезла, жизни сладость»), наконец, до самоубийства как самого резкого выражения отчуждения и невольного признания неразрешимости конфликта. Тут даже лексика («она исчезла, жизни сладость» и т.д.) — типично элегическая лексика, о чем мы еще будем говорить, — словно пыльца с цветов, собрана с различных портретов разочарованных молодых людей «19-го века»⁴².

«Кавказским пленником» уже предугадана двугеройность некоторых последующих произведений русского романтизма (например, поэм Баратынского). Однако сходство обеих эволюций в пушкинской поэме неполное. Применительно к черкешенке невозможна сложная мотивировка процесса отчуждения, какую мы встретим у пленника, так как «дева гор» принадлежит к иной, менее сложной среде, лишенной напряженных коллизий европейского культурного мира. Героиня поэмы повторяет эволюцию пленника на ином, менее «идеологическом» уровне (ничего не теряющем, однако, в своей глубине и в человечности связанных с ним переживаний), что создает еще дополнительное контрапунктное соотношение ее с центральным персонажем. И когда Пушкин говорил (в письме к В. П. Горчакову, октябрь — ноябрь 1822), что «поэму приличнее было бы назвать «Черкешенкой» — я об этом не подумал», — то эту фразу нужно брать вместе с той сослагательной интонацией, с которой она дана. Приличнее было бы назвать, но ведь не назвал, — как не отказался и от заявленной (в том же письме) цели изобразить «отличительные черты» «молодежи 19-го века» — цели, для которой предназначен был пленник, но не черкешенка.

Возвращаясь, в заключение, к характеру пленника, подчеркнем еще раз необычайную широту составляющих его психологических моментов. Особенность его изображения в том, что эти моменты не примирены, не объяснены посредствующими звеньями. Намечены некие важные пункты (см. выше о «любви» и «свободе» как побудительных мотивах), соединять которые предоставлено читателю. Оставлены незаполненными огромные смысловые пространства, — но не безжизненные пространства, а уходящие вдаль и неудержимо увлекающие фантазию читателя. «Осталось, в сущности, только амп-

луа героев, на которые нагроужается разнообразный материал»⁴³. Однако, говоря о разрушении амплуа, нужно всячески предостеречь против мнения о гетерогенности грузимого «материала». В действительности в нем ничего нет такого, что не совмещалось бы, не подавалось бы психологическому объединению. Только это объединение не явное, а гипотетическое; не авторское, а читательское.

Мало подходит к пленнику и употребляемое Ю. Н. Тыняновым выражение «мнимое сосредоточие» поэмы (термин заимствован из «Опыта науки изящного» А. И. Галича)⁴⁴, так как при всей своей широте и эмпирической необъясненности пушкинский герой является подлинным центром коллизии.

Само же объединение упомянутых моментов осуществлялось Пушкиным вполне в зоне романтизма (романтическое переживание любви и жажда свободы), но при очень свободном, непримиренном и нарочито непроясненном их взаимодействии (отношение пленника к далекой возлюбленной и «черкешенке», то есть различные оттенки и градации любовного чувства). Последнее обстоятельство и порождало главные трудности и диссонансы критического восприятия.

Если вчитаться в пушкинские — очень строгие — отзывы о его поэме, то видишь отчетливый лейтмотив: пленник неудачен не сам по себе, но *по его отношению к жанру* (то есть к романтической поэме): «характер главного лица... приличен более роману, нежели поэме» (письмо к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822); «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гождусь в герои романтического стихотворения» (письмо В. П. Горчакову, октябрь—ноябрь 1822); «как человек — он поступил очень благоразумно — но в герое поэмы не благоразумия требуется» (там же). («Благоразумие» пленника, не бросившегося в реку за черкешенкой, с характерологической точки зрения то же самое, что неидеальные движения его любовного чувства.)

Между тем Пушкин еще вовсе не отказался от желания создать романтическую поэму. Это вело к некоторой перестройке типа центрального персонажа, а вместе с тем и всей структуры коллизии последующих его поэм.

«Кавказский пленник» в зеркале пародий

Но прежде чем перейти к этим изменениям, остановимся на одном-двух эпизодах восприятия первой южной поэмы Пушкина.

Свидетельство зрелости какого-либо направления, стиля и т.д. — появление на них пародий. «Кавказский пленник» вызвал несколько

таковых: это прежде всего «Московский пленник. Повесть в стихах. Сочинение Ф. С[оловье]ва» (М., 1829) и «Калмыцкий пленник. Отрывок из романтической поэмы» Н. В. Станкевича и Н. А. Мельгунова (Молва. 1832. 16 сентября)⁴⁵. Оба произведения уже были предметом внимания В. М. Жирмунского, который показал, что в них «сюжет, композиционные мотивы и обороты речи романтической поэмы снижаются путем перенесения в тривиальную, будничную обстановку»⁴⁶. Выделим, однако, в этом, что ли, комплексе снижений, комическом равести саму сердцевину — снижение романтической коллизии.

«Калмыцкий пленник» начинается с сцены отъезда героя из столицы, очевидно, не без влияния первых строк «Евгения Онегина», уже известного пародистам: «Этьен, и бледный и печальный, Расставшись с Питером, летит. Бубенчик, будто стон прощальный, Протяжно в слух ему звенит». При этом персонаж расстается со столицей надолго, если не навсегда, он прощается с нею, бежит — иначе говоря, его поступок носит характер разрыва, бегства, которые обычно в романтическом произведении (начиная с «Кавказского пленника») венчают процесс отчуждения.

Чуть позже сообщается и о мотивах отчуждения — это, как и у пушкинского героя, несчастная любовь («Но, ах! узнал уже любовь, любовь несчастную»), хотя остается неясным, была ли то холодность «девы молодой», или какие-то внешние препятствия.

А впереди маячат новые треволнения в незнакомом крае, «в пустой, далекой стороне» и, как подсказывает название, калмыцкий плен... Большого, правда, узнать нам не дано: произведение, занимающее две малоформатные странички, обрывается на полуслове, что, возможно (как указал Жирмунский), служит пародией на фрагментарность и незаконченность романтического повествования.

Другое же произведение — «Московский пленник» — являет собою более полную картину травестирования элементов романтической коллизии.

Начальные строки, в параллель к пушкинскому тексту («В ауле, на своих порогах, Черкесы праздные сидят...»), переносят нас в среду «естественного народа» — на сей раз это карточные игроки:

В обширной комнате на стульях
Друзья веселые сидят;
Как пчелы лакомые в ульях,
Они жужжат, они шумят.
Сыны безделья говорят
О наслажденьях жизни вольной,
О чаше светлой и раздольной,

О даме пик, о двойке трэф,
О красоте московских дев.
Вспоминают их напев
И восхваляют град престольный.

Но вот появляется еще один игрок с незнакомцем (как черкес с русским пленником): .

«Вот калужанин! — он сказал —
Недавно я его узнал;
Ему наскучила Калуга,
И он в столицу прискакал».

Значит, вводится такой сюжетный ход, как бегство (из Калуги в Москву!), и указывается (пока очень бегло и приблизительно) мотив последнего — «наскучила» родина.

И тут претерпевает изменение сама ситуация — бегство и освобождение оборачиваются узничеством и рабством:

Узнал, узнал Калуги житель,
В какую он попал обитель!
И он хотел, и он хотел
Бежать из этого притона;
Но не успел, но не успел
Себя избавить от урона...

А вместе с тем преображается облик родного края — из ненавистного он становится желанным: «Прощай, Калуга, край родной! О матери, отце, невесте Он позабыл в сем страшном месте!» (ср. аналогичное преобразование у пушкинского пленника: «Умру вдали берегов желанных; Мне будет гробом эта степь...» и т.д.).

Вступает в действие поэмы-пародии и второй персонаж романтической коллизии, влюбленная в «пленника» девушка — на сей раз это «московская дева», представшая в характерной сцене «ночного посещения» при лунном свете, — в сцене, предваряемой авторскими вопросами: «Но что при отблеске луны, Среди всеобщей тишины На мостовой вдали мелькает..?» (ср. у Пушкина: «Но кто, в сиянии луны, Среди глубокой тишины, Идет, украдкою ступая?»). Любовь девушки позволяет расширить спектр мотивов разочарования центрального персонажа, который не может испытать ответное чувство, так как «Он все для жизни потерял, И чужд он радостей и счастья, И чужд он даже сладострастья». Но затем этот спектр сужается до одного, ведущего мотива (как и в «Кавказском пленнике») — любви к другой женщине:

Оставь меня, моя краса!
Я не могу тобой плениться...

Я там на родине святой (!)
Оставил милую подругу...

Между тем включение в коллизию второго персонажа интересно и тем, что пародирует саму двойственность, «дублированность» процесса отчуждения, протекающего в «мужском» и «женском» вариантах. И «московская дева», оказывается, претерпела развитие от детской безмятежности и гармонии к бурному чувству: «Еще впервые счастье, радость Познала дева в жизни сей И испытала жар и радость Любовных, умственных затей...» (ср. у Пушкина: «Ты их узнала, дева гор, Восторги сердца, жизни сладость...»). И она теперь облекает свои переживания в типично элегические одежды (разумеется, в пародийном преломлении): «Я для блаженства отцвела, и жизни радость золотая, Как сон, исчезла и прошла...» И перед нею возникла перспектива бегства, которую она (как и черкешенка) отвергла: «Забудь меня, беги один... Я знаю: любишь ты другую; И как жених, как гражданин, Люби подругу молодую...» Наконец, как признание неразрешимости ситуации — трагическое завершение судьбы героини: вначале заточение в монастырь (приняла «сан белицы»), а затем смерть.

Как видим, пародистами были уловлены сами основы романтической коллизии, ее элементы и постепенный ход, что подтвердило, говоря языком Вяземского, «успехи посреди нас поэзии романтической»...

Теперь мы можем вернуться к нашей теме — к эволюции жанра южных поэм.

«Братья разбойники» и «Бахчисарайский фонтан»

Общее у этих произведений — стремление найти нового героя романтической поэмы, героя *не Я* («Я не гоюсь в герои романтического стихотворения»). Всякий намек на сходство центрального персонажа и «Я» (и авторское и конкретно-биографическое) заведомо устранился полной инородностью среды, к которой принадлежит персонаж: культурной среды, социальной, этнографической, а в «Бахчисарайском фонтане» еще и национально-исторической. При всей романтической условности соответствующего колорита сама установка на экзотику — этнографическую или историческую, — конечно, хорошо ощущалась и составляла значимый художественный фактор.

Одновременно, как отмечено выше, шла перестройка всего конфликта. В «Братьях разбойниках» (1821–1822) в начальной строфе монолога героя дана обязательная для романтического произведения мотивировка отчуждения и бегства, но заведомо опрошенная, сниженная:

...нашу младость
Вскормила чуждая семья:
Нам, детям, жизнь была не в радость;
Уже мы знали нужды глас,
Сносили горькое презренье,
И рано волновало нас
Жестоким зависти мученье.
Не оставалось у сирот
Ни бедной хижинки, ни поля;
Мы жили в горе, средь забот,
Наскутила нам эта доля...

Вместо «измены» друзей, «простодушной клеветы», «безумного сна» любви и т.д., побудивших пленника к уходу, к бегству, здесь действовали иные причины: нужда и презрение. «Голос нужды» понимается в самом прямом, материальном смысле. Презрение тоже означает презрение к *неимущему*. «Не оставалось... ни бедной хижинки, ни поля» — видимо, на основании этой фразы Белинский сделал вывод, что герои поэмы «мужики» (7. 384), и можно еще прибавить — мужики обделенные, лишенные своей доли в семье⁴⁷.

Особенно интересно указание на сиротство «братьев» («нашу младость вскормила *чуждая* семья», «не оставалось у *сирот*»). «Сирота» и производные от него понятия употреблялись в русской поэзии тех лет метафорически, как перифраз одиночества. В «Посвящении» к «Войнаровскому» (1825) Рылеев говорил о себе:

Как странник грустный, одинокой
В степях Аравии пустой,
Из края в край с тоской глубокой
Бродил я в мире *сиротой*.

Вспомним также жалобу пленника: «И мрачную тоску наводит На душу *сирую* мою». Сравним в одном стихотворении Подолинского, где сирота — это коррелят к отчуждению: «*Отчужденною душою* В целом мире *сирота*».

Ю. Н. Тынянов отметил особенность стиля южных поэм: Пушкин возвращает словам их прямое, неметафорическое значение — «на берегу *заветных* вод», то есть вод пограничных, переплывать которые запрещено, «*пронзительных* лобзаний»: дело в том, что

«моя Грузинка, — разъяснял Пушкин, — кусается»⁴⁸. В случае с «сиротством» мы сталкиваемся даже с более широким явлением: *Пушкин возвращает прямое значение целой ситуации, значимой как мотивировка отчуждения персонажа*. В дальнейшем мы увидим, что это нововведение повлияло на развитие конфликта во многих произведениях русского романтизма.

По сравнению с «Кавказским пленником» более определена — и одновременно вновь снижена — цель бегства главных героев. Теперь-то мы знаем, куда они обратили свои стопы и чем они там занимались: «В товарищи себе мы взяли Булатный нож да темную ночь; Забыли робость и печали, А совесть отогнали прочь».

Такой поворот конфликта вызвал критику И. В. Киреевского (в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина», 1828), нашедшего, что поэма Пушкина отклоняется от байроновского типа поэм. «Она больше карикатура Байрона, нежели подражание ему. Бонивар (в «Шильонском узнике». — Ю. М.) страдает для того, чтобы

Спасти души своей любовью.

И как ни жестоки его мучения, но в них есть какая-то поэзия, которая принуждает нас к участию, между тем как подробное описание страданий пойманных разбойников поселяет в душе одно отвращение, чувство, подобное тому, какое произвел бы вид мучения преступника, осужденного к заслуженной казни»⁴⁹. Критику вторит — спустя десятилетия — литературовед, утрируя упреки первого, но тем самым отчетливее раскрывая их мотивы: байроновского страдальца за идею сменил у Пушкина «душегуб, предавший своему ремеслу от нужды и зависти к богатству, не задаваясь ни на мгновение мыслями о социальном неустройстве и необходимости мщения»⁵⁰.

Вызывало протест, разумеется, не само разбойничество героев поэмы — обычный сюжетный ход и в восточных поэмах Байрона («Корсар», «Абидосская невеста»), и в других произведениях, от шиллеровских «Разбойников» (еще в доромантической литературе) до «Жана Сбогара» Шарля Нодье, — а низость, точнее говоря, безыдеальность «душегубства». Белинский как-то заметил: «Шиллер не был разбойником, хотя в Карле Мооре и выразил свой идеал человека» (4. 267). В подобных случаях критика отчетливо чувствовала связь «идеала» с фигурой «благородного разбойника», вознамерившегося восстановить справедливость, покарать общественное зло. В «разбойниках» Байрона такая связь тоже не подвергалась сомнению, хотя эти персонажи были значительно менее идеологизированы (в смысле прямого выражения ими идей преобразования и исправления общества). В пушкинских же «разбой-

никах» критика не видела этой связи вовсе. Но на самом деле она осуществлялась более сложным образом.

Поясним нашу мысль аналогией с пьесой Шиллера. В «Разбойниках» проведена четкая грань между вставшим во главе шайки Карлом Моором и остальными разбойниками. Для Карла Моора разбойничество — это исключительно акт высокой мести. Хотя она направлена против общества в целом, против всего человечества («...я хотел бы превратиться в медведя, чтобы заставить всех полярных медведей двинуться на подлый род человеческий!»), но в качестве конкретных жертв Карл Моор избирает виновных: несправедливых судей, живодеров-помещиков. Смерть поражает и невинных, но это глубоко печалит Карла Моора. Корыстным же мотивам, разумеется, нет места в его душевных устремлениях. Иное дело — разбойники типа Шпигельберга; они грабят, мародерствуют, насилуют, не отличая правого от виноватого. И все же в эту низость и жестокость сублимированы вольнолюбие, своеобразная разбойничья солидарность, мстительные чувства к обществу с его ложью и лицемерием, то есть такие качества, которые смутно, на ином уровне отражают высокий духовный мир «благородного разбойника».

Если мерить пушкинских разбойников масштабом героев Шиллера, то они ближе, конечно, не к центральному персонажу, а к его окружению⁵¹. И они, конечно, тоже сублимируют в своих жестоких делах, в «буйных набегах» вольнолюбие и чувство мести обществу. Но так как нет второго полюса — нет персонажа типа Карла Моора, чье высокое чувство мести помогает понять аналогичные, хотя и более низкие, движения души иных персонажей, то легко эти движения и не заметить вообще. Таков источник аберрации, которая не миновала даже эстетически очень чуткого И. В. Киреевского.

Между тем перемещение фокуса в «Братьях разбойниках» мы можем описать и в категориях собственно пушкинских, подсказываемых его поэтикой. Представим себе, что из сложного и разнородного материала «Кавказского пленника» взят не близкий автору центральный персонаж («...я не гожусь в герои романтического стихотворения»), а более далекая ему, сторонняя среда черкесской вольницы и что из нее выдвинут вперед ведущий персонаж, воплощающий ее качества. Это и будет направлением перестройки всей поэтики конфликта, хотя осуществилась она в «Братьях разбойниках» на ином национально-этнографическом материале и в других повествовательных формах (об этом ниже).

Сходство между разбойничьей и черкесской вольностью (вспомним, кстати, что последняя именовалась в «Кавказском пленни-

ке» «воинственным *разбоем*») заключается в ее двузначности. Это — свободолюбие, непокорность, широта души, товарищество. Но это же — жестокость, невежество, беззаконие, убийства. Обе стороны нерасторжимо слиты в поэзии удалого, нескованного чувства, пронизанного фольклорным духом, и замечательно, что этим духом впервые был овеян центральный персонаж романтической поэмы, прошедший через романтический искус отчуждения. Мы встречаем в поэме уже почти гоголевскую поэзию «быстрой езды» и упоминание тройки — одно из ранних воплощений этого художественного мотива:

Зимой бывало в ночь глухую
Заложим тройку удалую,
Поем и свищем, и стрелой
Летим над снежной глубиной.
Кто не боялся нашей встречи?
Завидели в харчевне свечи —
Туда! к воротам и стучим,
Хозяйку громко вызываем,
Вошли — все даром: пьем, едим
И красных девушек ласкаем!

Правда, критики воздали должное фольклорному колориту поэмы уже спустя полтора десятилетия, в свете более поздних произведений Пушкина и общего «национального направления» русской литературы. В 1840 г. анонимный автор большой статьи о Пушкине писал, что «“Братья разбойники” носят на себе отпечаток того национального направления, которое составляет характер Пушкина. В этой чудной картине дикая русская удалость охвачена меткими чертами. Это беззаботное молодечество вырвано из жизни»⁵².

В 1848 г., переменив свой взгляд на «Братьев разбойников», Белинский писал: «Несмотря на преимущественно идеальный и лирический характер первых поэм Пушкина, в них уже вошли элементы жизни действительной, что доказывается смелостью, *в то время удивившею всех*, ввести в поэму не классических итальянских или испанских, а русских разбойников, не с кинжалами и пистолетами, а с широкими ножами и тяжелыми кистенями и заставить одного из них говорить в бреду про кнут и грозных палачей» (10. 291).

Оказывается, фольклорный колорит был заечен и произвел сильное впечатление еще в момент издания поэмы. Почему же он не был оценен тогдашней критикой? Не потому ли, что среда изображалась двузначно, близко к воззрениям разбойничьего фольклора на вольную волюшку?

Уточним эту мысль. Такой фольклорный колорит был неприемлем не сам по себе: наоборот, двузначность «вольницы» (как мы

уже говорили) отвечала духу тогдашнего мышления и его тенденции к диалектике. По той же причине (не говоря уже об общем интересе ко всему народному, к духу национальности) вызывала глубокое понимание сама народная поэзия, включая разбойничий фольклр. Но в данном случае все объяснялось общим строем романтической коллизии, соотношением ее частей: фольклорно окрашенная разбойничья вольность, с ее двусмысленностью, войдя в поэму без соответствующего коррелята (воплощенного в высоком романтическом герое), заняла чрезмерно большое место, как бы завуалировав и привычно ожидаемые китикой высокие мотивы романтического отчуждения и авторский идеал в целом.

Рассмотрим с точки зрения сказанного один сквозной стилистический образ поэмы. Говорю об образе леса. Обычно этот образ толкуется как символ воли (свободы). Но контекстные связи показывают, что дело обстоит сложнее. Вот все случаи употребления этого образа:

- 1) Из подземелия мы в *лес*
Идем на промысел опасный...
- 2) В цепях, за душными стенами
Я уцелел — он изнемог...
Он умирал, твердя всечасно:
«Мне душно здесь... я в *лес* хочу...»
- 3) Не он ли сам от миных пашен
Меня в дремучий *лес* сманил,
И ночью там, могуч и страшн,
Убийству первый научил?
- 4) Он видел пляски мертвецов,
В тюрьму пришедших из *лесов*.
- 5) Взяла тоска по прежней доле;
Душа рвалась к *лесам* и к воле,
Алкала воздуха полей.
- 6) За нами гнаться не посмели,
Мы берегов достичь успели,
И в *лес* ушли...

То «лес» соотносится с «волею», «воздухом полей» и противостоит «душным стенам» тюрьмы, «цепям»; то оказывается в одном ряду с «опасным промыслом», «ночью», «убийством», «пляской мертвецов» и противостоит «мирным пашням». То лес — убежище от погони, то — источник кошмарных видений. То страстная мечта «алчущего» воли, то мучительное видение больной совести. «Лес» двусмыслен, как двусмысленна «разбойничья вольность».

Теперь обратимся к особенностям движения конфликта в поэме. Дело в том, что на биографической канве центрального персонажа — рассказчика завязан не один, а несколько кризисных узлов. Тут поневоле придется быть схематичным, если хочешь поточнее описать ход процесса отчуждения персонажа (полученные данные понадобятся нам потом и при анализе других произведений).

Первый «узел» — когда братья, согласившись «меж собой... жребий испытать иной», пристали к разбойникам. Он соответствует первичной ситуации, то есть разрыву связей с окружением, бегству. Эта ситуация в первый раз является у Пушкина: в «Кавказском пленнике», мы говорили, цель бегства персонажа, его новое окружение — все это намеренно не выявлено; действие начиналось с черкесского плена.

Второй «узел» — когда братьев пытали, заключили в темницу, заковали в цепи. Это соответствует тому, что мы применительно к «Кавказскому пленнику» условились называть вторичной ситуацией. Ведь она не совпадала с целью бегства центрального персонажа, была ему навязана (как рабство у черкесов — пленнику), насилывала его волю и чувства. И она тоже будила страстное желание освобождения. И она так же — благодаря вторичности своего значения — создавала почву для дополнительных, превышающих контекст толкований и применений⁵³.

Но самый интересный «узел» на биографической канве центрального персонажа — третий. Убедившись из тюрьмы и вернувшись к прежней доле, он вдруг сознает, что поэзия разбойничьей жизни, вольной волюшки — все для него отошло в прошлое:

Пиры, веселые ночлеги
И наши буйные набеги —
Могила брата все взяла.
Влачусь угрюмый, одинокий,
Окаменел мой дух жестокий...

В современной Пушкину критике была попытка истолковать финал поэмы как раскаяние персонажа. «Ты спросишь меня: какая цель этой пьесы? Прочти описание угрызений совести, изображение смерти младшего брата: вот мой ответ»⁵⁴. Но душевное состояние, о котором идет речь, гораздо экстенсивнее и не поддается однозначному определению; в этом смысле оно напоминает финал первой южной поэмы. Это некий кризис — отъединение персонажа от других, подобное тому, которое переживал пленник в черкесских оковах (отметим, что к разбойнику переходят и типично элегические краски пленника, который жаловался, что он для чувств «окаменел», и о котором говорилось: «Унылый плен-

ник с этих пор Один окрест аула *бродит*». Ср. выше слова, выделенные курсивом).

Но по существу это уже совсем не то, что довелось пережить пленнику. У последнего его неслиянность с новым окружением была заранее предопределена и особенностью ситуации (он ведь в плену) и двусмысленностью черкесской вольницы. Этих предпосылок в данном случае совсем нет: ведь персонаж среди тех, с кем он хотел быть, и он, конечно, полностью отмечен той же двойственностью моральных качеств, которой отличаются его буйные друзья. Перед нами неслиянность — не как явление, предопределенное внешними обстоятельствами, а как результат душевных страданий и пережитых коллизий («Могила брата все взяла...»). И к ней вновь очень подходит пушкинское выражение о «преждевременной старости души». Замечательна не только оригинальная сфера, в которой проявилась эта болезнь «19-го века» — в разбойнике! — но (что, может быть, еще важнее) ее повторный характер. Персонаж испытывает глубокое чувство отъединения и тоски в той самой среде, которая была целью его бегства и которая должна была врачевать (и некоторое время врачевала) его душевные недуги.

Заметим, что такое состояние в первый раз изображается Пушкиным в «Братьях разбойниках»⁵⁵.

Перейдем к «Бахчисарайскому фонтану» (1821–1823).

Это единственная из южных поэм, которая начинается не описательной или лирической заставкой, а портретом центрального персонажа. В этом портрете — типичные черты романтического героя: «Гирей сидел *потупя взор*», «приметы *гнева и печали* на сумрачном его лице», «*строгое чело* волнение сердца выражает», «что движет *гордою душою*?» Немного позже мы различим в нем элегические краски («и ночи хладные часы Проводит мрачный, одинокий...»), словно перешедшие к Гирею от его литературных предшественников — персонажей первых двух южных поэм.

Да, новый герой Пушкина, «повелитель горделивый» Крыма, хан Гирей, тоже причастен романтическому процессу отчуждения. Что послужило его мотивом? Безответная любовь. Значение этого мотива подчеркнуто троекратным вопросом-ретардацией («Что движет *гордою душою*?», «Ужель в его гарем измена Стезей преступною вошла...», «Что ж полон грусти ум Гирея?»), на который дается ответ, окончательный и неопровергаемый. Мотив в дальнейшем усиливается: смерть Марии отняла у хана последнюю надежду.

Горечи любви переживаются Гиреем во всем романтическом напряжении. Знаменитое описание позы хана Гирея, мелодрама-

тизм которой впоследствии Пушкин откровенно осудил, вытекает из художественной концепции поэмы:

Он часто в сечах роковых
Подъемлет саблю, и с размаха
Недвижим остается вдруг,
Глядит с безумием вокруг,
Бледнеет, будто полный страха,
И что-то шепчет, и порой
Горячи слезы льет рекой.

Сегодняшний критик, возможно, назвал бы это «пограничной ситуацией», когда пережитый кризис выводит человека за грань сложившегося стереотипа мыслей и чувств, рвет привычные связи с окружением. Впрочем, и современный Пушкину рецензент умел почувствовать: «Пылкая любовь, разорвавшая узы нравственных существ, образует идею сего творения»⁵⁶.

Значит, в Гирее, с его мотивировкой безответной любви, Пушкин возвращается к герою «Кавказского пленника» («...я не знал любви взаимной»)? Да, но только по-новому. Вернее сказать, он дублирует мотивировку из первой южной поэмы на ином уровне.

Посмотрим вначале на мотивировку отчуждения в «Бахчисарайском фонтане» с точки зрения ее ясности, определенности.

Надо заметить, что вообще в этой поэме Пушкин осуществил интересный и не разгаданный современниками опыт перегруппировки моментов «сложности» и «недосказанности». Суть опыта в том, что недосказанность количественно возрастала в одном, наименее существенном направлении, за счет чего она уменьшалась в другом, более важном. Первое направление — событийное, сюжетное. Второе — объяснения и мотивировки поступков главных персонажей. В глазах критиков первое направление совершенно заслонило собою второе, и «Бахчисарайский фонтан» заслужил репутацию самой загадочной (и в этом смысле романтической) из поэм Пушкина.

В напечатанном вместе с поэмой «Разговоре между издателем и классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова», этом известном манифесте русского романтизма, Вяземский специально защищал право на недосказанность. Один из участников «Разговора», «классик», ворчит: «Читатель в подобном случае должен быть подмастерьем автора и за него досказывать. Легкие намеки, туманные загадки: вот материалы, изготовленные романтическим поэтом». На это «издатель» отвечает: «Чем менее выказывается прозаическая связь в частях, тем более выгоды в отношении к целому»⁵⁷.

В «Кавказском пленнике» «намеки» на самоубийство черкешенки отличались достаточной определенностью. Нужно было быть совершенно глухим, чтобы сомневаться в обстоятельствах смерти черкешенки. В «Бахчисарайском фонтане» обстоятельства гибели Марии завуалированы. Хотя все заставляет думать, что Зарема выполнила свою угрозу («кинжалом я владею...»), но повествователь «не знает» точно, в чем ее «вина» («какая б ни была вина...»), «не знает» обстоятельств смерти Марии («но что же в гроб ее свело?»). В «Кавказском пленнике» читатель должен был только досказывать, в «Бахчисарайском фонтане» он принужден еще и гадать⁵⁸.

Но в той мере, в какой Пушкин нагнетал тайну вокруг одного из сюжетных узлов поэмы, он прояснял саму мотивировку романтического отчуждения. В «Кавказском пленнике» действовал сложный комплекс мотивов, не примиренных в своей эмпирической данности и заставлявших искать между ними соединительную линию (вот где прежде всего читатель выступал как «подмастерье» автора!). В «Бахчисарайском фонтане» сложности мотивировки нет. Сомнения, подобные тем, какие беспокоили Погодина, — что же движет пленником, любовь или желание свободы? — в отношении Гирея не имели бы под собой почвы. Ясно, что любовь, причем любовь во всей ее романтической напряженности, когда отвергнутое чувство и потеря возлюбленной переживаются как гибельное отпадение от всего сущего. Здесь, повторяем, источник пресловутой мелодраматической позы Гирея.

Поэтому считать, что любовь Гирея — «это только побочный мотив, который Пушкин и не думал разрабатывать», что Гирей заведомо статичен и статичность находит зримое выражение в мелодраматизме его позы⁵⁹, — это значит полностью отодвинуть в сторону конфликт поэмы. Конфликт, который органически возник в контексте и южных поэм Пушкина и (как мы увидим потом) всего русского романтизма.

«Смысл «Бахчисарайского фонтана», — продолжает тот же исследователь, — совсем не в Гирее, а в синтезе двух женских образов, двух типов любви, между которыми колебался Пушкин: это противоречие между идеалом Мадонны, которая «выше мира и страстей», и вакхическим идеалом чисто «земной», не знающей компромиссов языческой страсти⁶⁰.

Итак, обратимся к «двум женским образам».

Как установил В. М. Жирмунский, на русскую романтическую поэму оказала влияние байроновская типология женских характеров. У Байрона «различаются два типа идеальной красавицы: восточная женщина, с черными глазами и темными волосами, и прекрасная христианка, голубоглазая и светловолосая... Контраст за-

хватывает не только внешний облик героини, но распространяется на внутренний мир (нежная, кроткая, добродетельная христианка и страстная, необузданная, преступная гаремная красавица)»⁶¹. «Образ героини в южных поэмах Пушкина восходит к этой байронической традиции... Противопоставление Марии и Заремы в «Бахчисарайском фонтане» повторяет отношение Гюльнары и Медоры в «Корсаре»: внешнему облику соответствует внутренняя характеристика — кроткая и нежная христианка поставлена рядом с необузданной и страстной восточной женщиной, из-за любви способной на преступление»⁶².

В пределах этой типологии Жирмунский отмечает и различие пушкинской и байроновской манеры письма. Русского поэта «душевный мир героини занимает... в гораздо большей степени, чем Байрона»; в «Бахчисарайском фонтане» дается предыстория и Заремы и Марии, в то время «как Байрон прибегает подобные приемы для биографической характеристики героя»⁶³.

Выводы, сделанные исследователем, можно продолжить в том смысле, в каком мы уже говорили о функциональной роли черкешенки в конфликте «Кавказского пленника».

И снова можно повторить, что все три героя (Гирей, Зарема и Мария) лишь отчасти объединены единством любовной, психологической ситуации вообще. Как и в «Кавказском пленнике», рядом с отчуждением центрального персонажа протекают сходные духовные процессы женских персонажей (уже не одного, а двух). Тут-то и открывается причина введения в характеристики героинь предыстории, правом на которую обычно обладал лишь герой поэмы. Ведь предыстории описывают состояние персонажа до кризисной точки, когда он был еще объединен наивно-гармоническими отношениями с людьми, с окружением.

Преобладающий тон предыстории Марии (жизнь в отцовском доме) — утро, младенчество, начало. «Вешний день» еще впереди. Время отдано «одним забавам», но они уже пронизаны духовными движениями: «Она домашние пиры Волшебной *арфой* оживляла». Упомянут излюбленный романтиками образ, это почти чистое воплощение духовности. «Классический поэт пел сам... Но романтики ощущали себя инструментами, на которых играет высшее существо, и не случайно их излюбленными инструментами были те, которые звучали, когда их касалось дыхание ветра или дыхание уст — эолова арфа, флейта, горн»⁶⁴. И арфа у Пушкина названа «волшебной». Но эта говорящая деталь только упомянута, сладкозвучная мелодия не акцентируется (как в «Эоловой арфе» Жуковского), к тому же «арфа» соседствует с «пирами», несущими в себе почти противоположное значение — удалой юности, разгула

чувств (ср. в той же поэме — уже в отступлении повествователя — «Покинув север наконец, *Пир* надолго забывая...»). Однако и значение «пиров» не подчеркнуто, оно смягчено, «одомашнено» («домашние пир»).

Белинский назвал Марию «девой средних веков». А. Л. Слонимский — в приведенном выше рассуждении — определил ее пушкинской фразой — «выше мира и страстей». Однако у Пушкина, как всегда, все сложнее. Марии любовь не чужда — она в ней еще не пробудилась («Она любви еще не знала»). Марию отличает не враждебность к «миру» или «страстям», но строгая гармония: «движенья стройные, живые и очи *томно-голубые*». Эпитет «томный» потом несколько раз преломляется в различных смысловых плоскостях поэмы: в описании «сладостной Тавриды» — луна «на доли, на холмы, на лес Сиянье томное наводит»; в обращении повествователя к самому себе — «долго ль, узник томный, Тебе оковы лобызать...» (то есть оковы любви).

Интересно, что эпитет «томный» Пушкин вторично соотносит с Марией в описании плена Марии во дворце хана. Вот входит Зарема и видит спящую княжну:

...жаром девственного сна
Ее ланиты оживлялись
И, слез являя свежий след,
Улыбкой *томной* озарялись:
Так озаряет лунный свет
Дождем отягощенный цвет.

Очевидно, эпитет «томный» употреблен здесь в другом (сегодня почти утраченном) значении: «томный» как испытывающий томление, страдание. Однако в этом контексте эпитет важен еще и потому, что осуществляет функцию столкновения двух состояний Марии — сегодняшнего и прежнего. Совершенно ясно, что Мария грезит, что сон вернул ее к дням счастливого детства, и как отзвук былого гармонического состояния — не любви, но ее возможности, ее расцвета в будущем — пробилась томная улыбка. Она пробилась сквозь еще не высохшие слезы, как бы сквозь сегодняшнее состояние, и следующее затем сравнение («так озаряет лунный свет...») тонко олицетворяет эту борьбу. Здесь не только «дождем отягощенный цвет» дорисовывает (и усиливает) образ заплаканного лица девушки, но и лунный свет соотносится с томной улыбкой совсем не случайно: это тот самый свет, который наводил «томное» сияние на спящую Тавриду. После всего сказанного не надо объяснять, что вопрос Заремы к польской княжне: «зачем же *хладной* красотой Ты сердце слабое тревожишь?» — это не завер-

шающее определение Марии, но лишь, так сказать, рецепция ее облика в сознании пламенной Заремы (да еще усиленная сознательным намерением противопоставить ее себе).

Между тем ханский плен смял, прервал естественное развитие Марии. Хотя Мария оказалась во власти человека, безумно влюбленного в нее и смягчавшего для нее «гарема строгие законы», но все равно это была власть убийцы ее отца, власть, насильствовавшая ее волю и чувства. Можно говорить о развитии ситуации уничижения в «Бахчисарайском фонтане» — на этот раз она применена Пушкиным к женскому персонажу. И в описании Марии тоже появляется элегическая лексика («Ее унынье, слезы, стоны...»; несколько ниже — типичный элегический оборот: «что делать ей в пустыне мира?»). И Мария тоже была поставлена перед неотвратимым выбором между освобождением и рабством (на этот раз — рабством наложницы), и выход она нашла не в борьбе и бегстве, а в смирении. В этом смысле можно говорить о необычайном усилении в ней идеально-духовного начала, нарушившем первоначальную гармонию. В этом и только в этом — смысле можно принять и слова елинского о том, что Мария — «дева средних веков, существо кроткое, скромное, детски благочестивое» (7. 379). Причем силу она нашла в слабости, постоянство духа — в уповании на высшую волю. Марии тюрьмой видится весь «печальный свет», а иной мир предстает ей, как узнику — цель его бегства: «давно желанный свет» (ср. в «Кавказском пленнике»: «...умру вдали берегов желанных»). Когда же ночная исповедь Заремы открыла ей сю бездну несмиримых, кипящих страстей, Мария поняла, что уже ничто в этом мире не спасет ее и что все нити ее с этой жизнью оборваны.

(Тут также видна вся сложность пушкинского психологического рисунка: «Невинной деве непонятен Язык мучительных страстей, Но голос их ей смутно внят; Он странен, он ужасен ей». Иначе говоря, сказанное Заремой Мария не может понять внутренним пережитым опытом, но ее созанию все это доступно. У этого места, кстати, есть параллель: мгновенное, импульсивное приближение Заремы к миу Марии: «Грузинка! все в душе твоей Родное что-то пробудило, Все звуками забытых дней Невняно вдруг заговорило». Пушкин приближает — на какую-то долю секунды — персонажей, отражающих своим сознанием противоположное духовное состояние.)

Предыстория Заремы охватывает и детство в родной Грузии и жизнь «в тени гарема». Грань между той и другой полосой времени дана — восприятием Заремы — резко, эффектно, почти картинно («помню... море И человека в вышине Над парусами»), но за нею нет психологического разлома. Казалось, Зарема только и ждала,

чтобы стать женой Гирея: «Желанья тайные мои сбылись...» Жизнь в гареме для Заремы не узничество, но сладкий плен, торжество ее красоты и страсти — над соперницами, над ханом, над целым миром. «Мы в непрерывном упоении Дышали счастьем...» Это — словно растянутое на годы одно гармоническое мгновение. Исполнение той любви, которая становится синонимом жизни. Мы уже знаем, что означала такая любовь в художественном миросозерцании романтиков. И какими последствиями грозила ее потеря.

В поэме Зарема появляется впервые в позе, почти повторяющей начальную позу Гирея. Та же безучастность к окружающим, пытающимся ее рассеять; то же безмолвие грусти (тут вновь и, так сказать, беспримесно применены элегические краски, которые в портрете Гирея соседствуют с красками иными: в его лице «приметы» и «гнева и печали»); тот же недвусмысленный ответ о причине страданий («Ничто, ничто не мило ей: Зарему разлюбил Гирей»), предупреждающий подобный диагноз «печали» Гирея.

Таким образом, все три персонажа к началу действия поэмы, или несколько позже, подведены к кризисной точке, когда сложившаяся ситуация кажется непереносимой, а смерть — неизбежной или желанной («Меня убьет его измена», — говорит Зарема; окаменение Гирея в момент схватки — это тоже безучастность к смертельной опасности; о желании Марией «кончины ускоренной» уже говорилось). Во всех трех случаях конечной причиной страданий является любовное чувство — как чувство отвергнутое или неразделенное (Зарема, Гирей) или как грозящее насилие над чувством (Мария). Автор «Бахчисарайского фонтана» словно пропускает главную мотивировку отчуждения по нескольким взаимоотражающим плоскостям. В «Кавказском пленнике» мотивировка отвергнутой любви у черкешенки взаимодействовала со сложной, отнюдь не только любовной мотивировкой пленника. В «Бахчисарайском фонтане» мотивировка развивается как *одна тема с вариациями*, гармонически объединяя центрального персонажа с его окружением.

Самые знаменательные вариации обнаруживает при этом центральный персонаж, хан Гирей. Ибо Зарема во всем не изменяет самой себе, переходя от неистовства страсти к неистовству отчаяния и мести; характер Марии тоже движется в пределах ее собственных возможностей, приводя к резкому возрастанию уже заложенных в нем моментов высокой духовности. Гирей — единственный, кто переходит с одного уровня на другой, от пламенной физической страсти к глубокой сердечной тоске, условно говоря, от уровня Заремы к уровню Марии. В этом смысле верно замечание Белинского: чувство Гирея к Марии «перевернуло вверх дном та-

тарскую натуру деспота-разбойника. Сам не понимая как, почему и для чего, он уважает святыню этой беззащитной красоты, он — варвар, для которого взаимность женщины никогда не была необходимым условием истинного наслаждения, — он ведет себя в отношении к ней почти так, как паладин средних веков» (7. 379). Все это, кстати, вновь указывает на занимаемое Гиреем центральное место в структуре конфликта.

Однако развитию чувства Гирея поставлен предел. Оговорка Белинского «*почти* так, как паладин средних веков» верна — и не только в историческом смысле недостаточного приближения пушкинского героя к средневековому рыцарству. Вспомним, что для Белинского и унаследованной им культурно-философской традиции средневековый романтизм — это синоним исторически истинного романтизма, закономерно развившегося в свое время — в средние века — и ознаменовавшего необходимый фазис европейской культуры. (Пушкин как теоретик, как автор размышлений «О поэзии классической и романтической» не чужд подобной концепции — но это особый вопрос.) Если бы Белинский отождествил чувство Гирея с любовью «паладина средних веков», он сделал бы пушкинского героя носителем той передовой в свое время культурной традиции, которую, по его мнению, художественно-творчески представлял у нас, скажем, Жуковский. Вот какое важное смысловое ограничение несла с собою оговорка «почти». И она, конечно, соответствовала ограничительным «указателям» самой поэмы.

В «Кавказском пленнике» были моменты авторской речи, носящие характер полной солидарности с центральным персонажем, сопроникновения в его чувства и взгляды (не говоря уже о близости строя речи повествователя и героя на протяжении почти всей поэмы). Таких моментов, как мы помним, два — о «свободе» и «первоначальной любви». Они снимали всякое ограничение внутреннего мира персонажа, делая его в самых существенных моментах равным душевному миру автора и его идеалу. Но в «Бахчисарайском фонтане» герой иной («Я не гождусь в герои романтического стихотворения»). Моментов авторской речи, носящих характер солидарности с героем, больше нет. Правда, есть одно место, имеющее более сложную природу.

После строк о плене Марии в ханском дворце («Святыню строго скрывает Спасенный чудом уголок») говорится:

Так сердце, жертва заблуждений,
Среди порочных упоений
Хранит один святой залог,
Одно божественное чувство...

Эти строки расширяют сказанное перед тем в каком-то очень значительном смысле. Так можно сказать лишь о том, что не отделяешь от себя, считаешь идеальным без всяких оговорок. Это как сокровенное признание, вырвавшееся в особенную минуту и недосказанное до конца, оборванное на полуслове (дальше идут две строки многоточий). Но о ком эти строки? Едва ли о Гирее: «*святой залог*», «*божественное чувство*» — все это уже превышает степень духовного пробуждения хана-язычника. Эти строки — о переживаемом самим повествователем, выдержанные в его понятиях и соотносимые с его внутренним миром, с утаенной глубиной любовью (в эпилоге все это станет главной темой поэмы)⁶⁵. Лирическое отступление не сливает повествователя с центральным персонажем, как в «Кавказском пленнике», но разводит их.

Однако, разведя их, это отступление тонкой ассоциативной игрой намечает сходство в самом различии (вновь типично пушкинское мгновенное сближение различных духовных состояний). Ток ассоциативности идет через глагол «хранить». Этот и родственные ему по значению глаголы пронизывают предшествующее описание плена княжны: «Дворец Бахчисарая *Скрывает* юную княжну», «И, мнится, в том уединенье *Сокрылся* некто неземной», «Святыню строгую *скрывает* Спасенный чудом уголок». Начало авторского отступления замыкает эту цепь: «*Так сердце, жертва заблуждений... хранит* один святой залог». Устанавливается параллелизм: как посреди порока и заблуждений сердце *хранит* «святой залог», «божественное чувство», так ханский дворец (управляемый его волей, его любовью) *хранит* посреди «безумной неги» страстей «святыню» красоты. Возникает тот коррелят, который, не изменяя чувство Гирея по существу, бросает на него свет высшей романтической значительности.

Таким образом, в «Бахчисарайском фонтане», как почти одновременно и в «Братьях разбойниках», происходит объективизация романтической коллизии. Ведущий момент этого процесса — изменение масштаба центрального персонажа; последний понижен, низведен на иной уровень. Происходит определенное дистанцирование автора и персонажа, однако в последнем сохраняется нечто существенное, романтически содержательное.

К тому же в «Бахчисарайском фонтане» впервые проявился иной подход к двузначности и центрального персонажа и окружения. Белинским отмечено, что в картинах Крыма «нет этого элемента высокости, который так проглядывает в “Кавказском пленнике”» (7. 381). Вместе с приглушением «элемента высокости» была смягчена (хотя полностью и не снята) и двузначность «вольницы» (сочетание свободолюбия с жестокостью и т.д.), проявившаяся и

в «Кавказском пленнике» и — в иной форме — в «Братьях разбойниках».

В «Бахчисарайском фонтане» в «Татарской песне» есть строки:

Но тот блаженной, о Зарема,
Кто, *мир и негу* возлюбя,
Как розу, в тишине гарема
Лелеет, милая, тебя.

Сочетание «мира» и «неги» разъясняется в дальнейшем: хан ради Заремы прервал жестокие войны. Поэтому их любовь названа «*мирной негой*» (ср. также последнее напоминание о мире в авторской завершающей речи: «Поклонник муз, поклонник *мира*»). Хан, конечно, и жесток и мстителен, но эти его качества не сочетаются с любовью, проявляясь лишь в пору отчаяния и горечи («С толпой татар в чужой предел Он злой набег опять направил») или как акт мести.

Помимо трех главных персонажей «Бахчисарайского фонтана», развивающих его конфликт, в поэме есть еще два, очень важных. Один — «злой евнух», само безучастие и бесстрашие к красоте («его душа любви не просит»). Другой, вернее, другая — «сладостная» Таврида, источающая дыхание «мирной неги». Это, конечно, неизменяющиеся персонажи, неподвижные, как кулисы. Но самим своим постоянством они четко очерчивают сценическую площадку, на которой между полным безучастием к любви, с одной стороны, и любовью, пропитавшей все вокруг, олицетворяющейся в самой природе, — с другой, до конца и во всех переливах был разыгран конфликт роковой романтической страсти.

Благодаря единству коллизии и в конечном счете единству мотивировки, «Бахчисарайский фонтан» первым из южных поэм Пушкина оставил у читателей впечатление цельности и полной законченности. «Все, что происходит между Гиреем, Марией и Заремой, так тесно соединено с окружающими предметами, что всю повесть можно назвать одною сценою из жизни гарема. Все отступления и перерывы связаны между собой одним общим чувством; все стремится к произведению одного, главного впечатления»⁶⁶. Киреевский отсюда сделал вывод о «большей зрелости» поэмы по сравнению с «Кавказским пленником». Но Пушкин с распространенным мнением критики не согласился: «“Бахчисарайский фонтан” слабее “Пленника”». Это сказано в 1830 г. (в заметках «Опровержение на критики»), когда для автора «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» первостепенное значение в его первой южной поэме могли получить широкие «неромантические» начала. Но и к 1824 г., в канун работы над «Цыганами», многое в «Кавказском

пленнике» сохраняло для поэта значение творческого стимула и еще не исчерпанных возможностей.

«Цыганы»

В «Цыганах» (1824–1825) мы наблюдаем, так сказать, повышение уровня центрального персонажа. Алеко в высшей степени идеологизирован, иначе говоря, мотивировка его отчуждения и бегства насыщена современным идеологическим содержанием.

Вслушаемся в его монолог из четвертой «сценки»: тут что ни фраза, то почти тезис программы. Алеко против стеснения свободы чувства и мысли («Любви стыдятся, мысли гонят»); против отживших авторитетов, общественных, а может быть, и религиозных («главы пред идолами клонят». Ср. бунтарство пленника, который признавал лишь одного «идола» — «гордого идола» свободы). Алеко против власти денег или любого другого рабства («просят денег да цепей»). Он враг искусственного уклада жизни в современных цивилизованных городах и сторонник возвращения к природе, к естественности («Там люди, в кучах за оградой, Не дышат утренней прохладой Ни вешним запахом лугов»). Алеко делом подтвердил эту «программу», вплоть до такого ее пункта, как возвращение к образу жизни и обычаям «естественного» народа.

Весь духовный, эмоциональный облик Алеко, как он вырисовывается в поэме, также обличает в нем представителя «молодежи 19-го века». Это пушкинское определение, отнесенное к пленнику, углублено здесь в том смысле, что за «равнодушием к жизни и ее наслаждениям», за «преждевременной старостью души» в Алеко сильнее чувствуется кипение «страстей» и бурная непокорность «судьбе коварной и слепой». Все это энергично подчеркнуто голосом повествователя (в третьей «главке»), как подчеркнуто и честолюбие Алеко («Его порой волшебной славы Манила дальняя звезда»), парадоксально сближающее героя поэмы с другим типичным порождением «19-го века» — Наполеоном⁶⁷.

В «Кавказском пленнике» центральный персонаж был определен со стороны целого общественного уклада («но *европейца* все вниманье...»). В «Цыганах» мы встречаем сходное определение: «презрев оковы просвещенья». Понятие сдвинуто в другую плоскость: противопоставление дано по шкале исторического времени, социальных укладов (просвещение и первобытный народ), а не по шкале национально-религиозных укладов (европейское — азиатское), хотя по содержанию оба измерения почти идентичны.

Сдвиг обнаруживается и в сфере оценки. В «Кавказском пленнике» определение «европеец» звучало довольно нейтрально. Понятие «просвещение» в «Цыганах» обрастает негативными ассоциациями: повествователь подхватывает и развивает достаточно определенную метафору Алеко: «...просят денег да *цепей*» — «презрев *оковы* просвещения». Сравним в стихотворении Пушкина «К морю» (1824): «Где благо, там уже на страже Иль *просвещение*, иль тиран». «Просвещение» стоит в одном ряду с тиранией. На «просвещение» перенесена вся та богато разветвленная символика «цепей» и «оков», которая в литературе пушкинской эпохи, в том числе и у самого Пушкина, привычно связывалась с феодальным деспотизмом и политической реакцией.

Переосмысление слова «просвещение» в «Цыганах» отмечено Томашевским: «Слово это, с лицейских лет звучавшее как призыв к борьбе за будущее, за прогресс, здесь приобретает отрицательный оттенок: «просвещение» осмысляется как знак социального зла, всех противоречий, какие скопились в современном обществе.

Этому порочному «просвещению» в таком особенном смысле слова противостоит идеализированный «первобытный» уклад жизни»⁶⁸.

О том, насколько первобытный уклад жизни «идеализирован» в «Цыганах», мы будем говорить ниже. Пока нам важно подчеркнуть особую репрезентативность Алеко — представителя целой общественной формации и, одновременно, ее «беглеца» («ушельцем городов» назван Алеко в одной библиографической заметке⁶⁹. В том же смысле Белинский писал, что Алеко — «сын цивилизации» — 7. 398). Отношение к просвещению (к цивилизации) решается всей его жизненной судьбой, столь важным для всякой романтической поэмы процессом отчуждения.

Тем самым центральный персонаж «Цыганов»⁷⁰ вновь самым ближайшим образом соотнесен с авторским идеалом. Близость Алеко автору выражена не столько сходством имен (Алеко, как неоднократно указывалось, — цыганская форма имени Александр), сколько серьезностью и богатством того содержания, которое, составляя духовный мир персонажа, мотивирует его разрыв с «цивилизацией». Установка на экзотичность — национальную, этнографическую, историческую, — создававшая естественную дистанцию между автором и героями таких его произведений, как «Братья разбойники» и «Бахчисарайский фонтан», в отношении «Цыганов» уже не проявлялась; центральный персонаж, несмотря на некоторый, что ли, символический лаконизм своего облика

(об этом ниже), восходил к тому же, что и автор и его читатели, цивилизованному, европейски просвещенному слою «19-го века».

Соотносимость персонажа с авторским идеалом означала вовсе не их тождественность (надо ли говорить, что Пушкин всегда выше своего персонажа?), а способность персонажа выражать существенные стороны конфликта идеологически полно и на современном языке. Алеко представлял в конфликте поэмы именно таким образом — как «сын цивилизации» (Белинский). В Алеко поэт возвратился к основам характера пленника, с тем чтобы их углубить и развить.

При этом Пушкин постарался избежать некоторых противоречий характера или, вернее, того, что могло быть воспринято (и действительно было воспринято в пленнике) как противоречия. Путь был нашупан Пушкиным еще в «Бахчисарайском фонтане»: говорим о перегруппировке и перемещении моментов сложности и недосказанности из сферы мотивов и побуждений в сферу событий и поступков.

Бросается в глаза: насколько подробно и полно дана мотивировка бегства Алеко, настолько скупой вырисовываются события его прошлой жизни. Мы узнаем о нем несравнимо меньше, чем о пленнике. Единственный конкретный факт — «его преследует закон» — сообщается не самим персонажем (или повествователем), но другим лицом, Земфирой, со слов Алеко. Неизвестно, что он ей рассказал. Неизвестно, за что преследует его «закон» — за политическое ли преступление, или же в прошлом уже было нечто подобное тому, что совершил он в цыганском таборе, — убийство из ревности и мести.

Неясен также характер сновидений Алеко. В. В. Виноградов прав, определяя функцию этой сцены: «в смутных намеках и обрывках мучительного сна Алеко» предвещается трагическая сцена измены и гибели Земфиры и ее любовника⁷¹. Однако предмет сновидения достаточно затемнен. Виноградов считает, что образы сна Алеко связаны не только с Земфирой (что очевидно, так как Алеко произносит ее имя), но и с его соперником, молодым цыганом. «И когда Алеко видит любовников, он узнает в их тенях образы, уже являвшиеся во сне». Позднее эта же версия была подробно развита в исследовании Н. В. Фридмана: «Если поющая Земфира как бы видит наяву ужасную заключительную сцену поэмы, то Алеко видит ее во сне»⁷². Однако нельзя считать опровергнутым и мнение Томашевского, что в намеках сна Алеко отображается пережитая им *в прошлом* «душевная драма» и что фраза «другое имя произносит» относится вовсе не к молодому цыгану, а к прошлому сопернику⁷³. Каждая из этих точек зрения не вправе претендовать на

абсолютную верность, так как недоговоренность, оставляющая почву для разных версий, лежит в самой художественной манере указанной сцены.

Очевидна, однако, тенденция Пушкина: не внося полной ясности, внушить читателю мысль о возможности сходных событий в прежней жизни Алеко. Вспомним замечание повествователя об уснувших *до времени* страстях Алеко («Давно ль, надолго ль усмирили?»), самохарактеристику Алеко: «Я не таков. Нет, я не споря от прав моих не откажусь!» («Я не таков» — это можно понимать и как намек на прошлое, как эквивалент признания: я всегда поступаю не так) и, наконец, авторское заключение: «и всюду страсти роковые...» («И всюду» — значит, и здесь, «под издранными шатрами»). Значит, и здесь центральным персонажем пережито нечто подобное преждему.)

Пушкину для его финального трагического вывода очень важно впечатление замкнувшегося круга, хотя, повторяем, полной сюжетной ясности поэма намеренно не дает.

Но в том-то и дело, что неясность событийной линии совмещается в «Цыганах» с большей определенностью мотивировки. В последней нет тех непримиренных и широких смысловых пространств, которые отличали мотивировку пленника. Любовь или желание свободы? — эта погодинская дилемма не стоит в применении к Алеко. Если им и пережито нечто подобное любви к Земфире, то теперь все уже в прошлом и он может безраздельно отдаться новому чувству (хотя не может освободиться от сопутствующих ему тревог и опасений — снова чисто пушкинские тонкие ассоциации к какой-то трагедии в прошлом). Как и пленником, любовь переживается Алеко во всей ее романтической, философской значительности, но при этом возможная запутанность и осложненность мотивировки другими моментами исключена. Вместе с тем душевные устремления Алеко направлены не вне художественного мира поэмы, как у пленника, они всецело заключены в пределах этого мира. Поэтому закономерно, что, несмотря на ореол таинственности, характер Алеко оставлял впечатление большей определенности. «Он гораздо яснее Кавказского пленника», — писал П. В. Анненков⁷⁴. «Ясность» Алеко соответствует большей ясности ситуации «Цыганов».

Ситуация, взятая в основу поэмы (Алеко среди цыган), вытекает из целей и устремлений центрального персонажа; она не навязана ему силой (как черкесский плен герою первой южной поэмы). Алеко сюда стремился, стихия цыганского бытия соответ-

ствовала его представлениям о естественной жизни, он хотел «стать, как мы, цыганом». Эта фраза Земфиры (в отличие от ее же реплики, что Алеко «преследует закон») находит подтверждение со стороны повествователя, сообщающего, что герой поэмы нашел в «бытье цыганском» осуществление идеи воли и покоя. Он может слиться с этой средой или, по крайней мере, стремиться к этому. Все препятствия, стоявшие перед пленником и вытекавшие из самого факта неволи и узничества, здесь отпадают: «Алеко волен, как они»⁷⁵. Поэтому мы называем ситуацию «Цыганов» первичной. В творчестве Пушкина она имела некоторую аналогию лишь в «Братьях разбойниках» (в момент приобщения героев поэмы к вольнице).

Одновременно претерпевает изменение и другой участник ситуации — окружение центрального персонажа, цыганская среда. Цыгане представляют собой естественный народ, без тех противоречий, которые отличали подобную (первобытную или неразвитую) среду в «Кавказском пленнике», «Братьях разбойниках». Воля существует здесь без жестокости, жизнелюбие без алчности и хищничества. Наоборот, и воля, и жизнелюбие, и гостеприимство совмещаются с терпимостью и душевной мягкостью. Цыгане, говоря словами отца Земфиры, не терзают, не казнят, без чего не могут обойтись ни черкесы, ни волжские разбойники, ни (в момент отчаяния и мести) крымский хан Гирей. Цыганская среда отходит от той романтической двузначности добра и зла, которая была нами охарактеризована выше. (Это не значит, что цыганской среде не присущи свои противоречия.)

Недовольство, выраженное Вяземским по поводу занятий Алеко в таборе, хорошо показывает, в чем именно отступил Пушкин от романтического канона. По Вяземскому, пусть лучше Алеко «барышничает и цыганит лошаадьми», чем водит медведя. В основе упрека — мысль о двузначности окружения, выдержанного в собственном романтизме масштабе необычного, яркого: в таком ремесле, как барышничество, «хотя и не совершенно безгрешном, все есть какое-то удалство и следственно поэзия». Эта «поэзия» в какой-то мере напоминала удалые набеги горцев, их воинственный разбой. Промысел же Алеко «не имеет в себе ничего поэтического»⁷⁶. Но Пушкин намеренно отказывает цыганской среде в двузначности. В неопубликованном предисловии к поэме Пушкин даже хотел обосновать этот шаг этнографически⁷⁷.

Томашевский указал, что одно из важнейших «словарных гнезд» поэмы составляют эпитеты «мирный», «тихий», которые относятся к цыганам⁷⁸.

Добавим, что эпитет «мирный» продолжает намеченное еще в «Бахчисарайском фонтане» сочетание «мира» и «неги» (ср. и в

«Цыганах»: «мирный сон» и «оставьте, дети, ложе неги»), но безмерно расширяет диапазон своего применения, относясь ко всему цыганскому бытию, овеваемому ощущением покоя и гармоничности.

В этом смысле среда в «Цыганах» совсем не байроническая (ср. изображение диких албанцев в «Чайльд Гарольде»). Если рассматривать ее изолированно, то она скорее напоминает «руссоистскую среду» первоначальной гармоничностью и отсутствием резких коллизий⁷⁹. Но в этом своя сложность и значительность.

Тынянов писал, что «в «Цыганах» экзотический и вместе национальный материал южных поэм... сугубо снижен...»⁸⁰. Как сказать! Он снижен в указанном выше смысле освобождения от романтического масштаба экстраординарного и яркого. Но он повышен — именно в силу того же процесса — в идеологической значительности и содержательной наполненности.

В «Кавказском пленнике» черкесское окружение не могло быть равноправным диалогическим партнером центрального персонажа. Оно могло лишь составлять для него предмет живого, не свободного от оттенка снисходительности любопытства. В «Цыганах» — это равноправный партнер конфликта. Его значение идеологизировано в той же мере, в какой и позиция Алеко. И если Алеко — «сын цивилизации», порвавший с родною почвой, то цыганская среда вправе представлять противоположное идеологическое состояние. И оба состояния вправе помериться силою.

Как известно, с момента первого печатного отклика Вяземского (1827) идет традиция во всем обвинять Алеко. Эту точку зрения подробно развил Белинский в седьмой пушкинской статье: «Весь ход поэмы, ее развязка и особенно играющее в ней важную роль лицо старого цыгана неоспоримо показывают, что, желая и думая из этой поэмы создать апофеозу Алеко как поборника прав человеческого достоинства, поэт вместо этого сделал страшную сатиру на него и на подобных ему людей...»; «Алеко погубила одна страсть, и эта страсть — эгоизм!» (7. 386, 387). Идею «вины» Алеко впоследствии со своих позиций развили Достоевский (в пушкинской речи), Вячеслав Иванов, а также представители академического литературоведения⁸¹. В наше время этой точки зрения придерживаются многие исследователи, считающие, что корыстные «страсти собственнического мира» мешают Алеко морально слиться с «первобытной средой»⁸².

Однако Алеко принес с собою не только «страсти», но и высокий критерий общественной гармонии, который не выдерживает цыганская среда. Обличители Алеко обычно не обращают внимания на пережитый им процесс разочарования в новой среде.

А между тем это очевидно: нужно только вспомнить, что означала в романтическом мироощущении измена возлюбленной. «Ты для него дороже мира»⁸³ — эта в устах старого цыгана, возможно, лишь чисто житейская оценка силы любви для романтического героя получала реальный, то есть в данном случае философский смысл: мир замещался любовью, то есть своим сущностно-субстанциальным значением. Но потому и потеря возлюбленной равнозначна крушению «мира». И когда в ответ на просьбу Земфиры не верить «лукавым сновиденьям» Алеко говорит:

Ах, я не верю ничему:
Ни снам, ни сладким увереньям,
Ни *даже* сердцу твоему, —

то в этих словах чувствуется такое глубокое всеобщее разочарование, что становится ясно: у Алеко отнято то, что было ему единственным прибежищем, последним залогом разумности бытия.

«Собственничество» Алеко — слишком неточное обозначение причины пережитого. «Вина» участвующих в коллизии сторон обоюдная. И если, с одной стороны, «цивилизация» не выдерживает критериев бедной вольности, то, с другой стороны, вольная стихия не может дать «сыну цивилизации» идеального переживания гармонии и счастья⁸⁴.

«Не изменись, мой нежный друг», — почти молит Алеко Земфиру, когда еще ничто не предвещало беды. На это, через ряд «сцен», косвенно отвечают слова Старика: «Кто сердцу юной девы скажет: Люби одно, *не изменись*»⁸⁵. Земфира не может не измениться, и эта перемена не может не сокрушить Алеко.

С. М. Бонди пишет: «Абсолютная свобода в любви, как она осуществляется в поэме в действиях Земфиры и Мариулы, оказывается страстью, не создающей никаких духовных связей между любящими, не налагающей на них никаких моральных обязательств». Земфира «легко, без угрызений совести изменяет Алеко». Мариула бросает маленькую дочь и мужа. «Свободные цыгане», как оказывается, свободны лишь потому, что они «ленивы» и «робки душой, примитивны, лишены высоких духовных запросов»⁸⁶. Тут верно подмечена связь моральных достоинств с недостаточной общественной и психологической развитостью цыганской жизни (но, с другой стороны, можно было бы показать связь «пороков» Алеко с прогрессом цивилизации и выявившейся дифференциацией индивидуальной жизни).

Но это означает, что диалектика добра и зла передается в «Цыганах» более тонкими способами. В большинстве романтических произведений (включая прежние южные поэмы Пушкина) она

передавалась в типично романтическом масштабе яркого и экстраординарного — как двусмысленность черкесской (разбойничьей, татарской и т.д.) среды. В «Цыганах» диалектика перенесена в совсем иную сферу — в ту, которую эстетическая традиция связывала с идиллией. Казалось бы, совсем не подходящая, исключая диалектику сфера! Поэтому так нелегко увидеть значительность совершенного Пушкиным, так соблазнительно отождествить его цыганские сцены с идиллическими картинами. «Цыганская община, конечно, не более как идеализированный образ «золотого века», так же как старый цыган — глашатай гуманистических и филантропических идей всеобщей гармонии и взаимной терпимости», — считает современный ученый⁸⁷. Однако цыганская община — совсем не идеал «золотого века». Лишь рассматриваемая сама по себе, она приближается к «руссоистской среде»; в соотношении же с Алеко она теряет всякое право на моральную неоспоримость и, следовательно, идеальность (так же как и речь ее «глашатая» — старого цыгана). А оцененная с точки зрения высокого и поэтому абстрактного идеала (как ее оценивает Алеко), она способна даже вызвать глубокое и горькое разочарование⁸⁸.

И потому мотивы убийства, совершенного Алеко, не сводятся к ревности, хотя ревность и месть — их ближайшая почва. Байрон писал, что преступление Каина (в мистерии «Каин») вызвано отнюдь не завистью или каким-либо узколичным чувством к брату Авелю. Это следствие «неистовой ярости, вызванной несоответствием его положения и его взглядов и обрушившейся не столько против отдельного живущего, сколько против жизни в целом и создателя жизни»⁸⁹. Если оставить богоборческие мотивы (не выявленные в «Цыганах»), то все остальное применимо и к Алеко: ревность была лишь проводником его неистовой ярости, поднявшейся не столько против «отдельного живущего», сколько против общего миропорядка. Хотя ее жертвой стали конкретные люди, и акт восстания совпал с актом убийства.

Таким образом, развитие ситуации поэмы приводит героя к новому состоянию — к отчуждению от нового окружения. От той самой естественной первобытной среды, которая должна была утешать его раны и вселить ощущение гармонии и покоя. Пушкин уже наметил такой финал в «Братьях разбойниках», где персонаж в заключение осознавал свое отъединение от разбойничьей вольницы и где это состояние возникало в результате пережитых страданий и жизненного опыта. Но в «Братьях разбойниках» причина страданий привнесена извне и в этом смысле случайна («могила брата все взяла»). В «Цыганах» причина имманентна самой среде,

так как во взаимодействии с нею центральным персонажем подчерпнут его новый горестный опыт и новые страдания.

В четвертой «сцене» повествованием старого цыгана в поэму включается история Овидия. Белинский писал: «Нам не раз случалось слышать нападки на эпизод об Овидии как неуместный в поэме и неестественный в устах цыгана. Признаемся: по нашему мнению, трудно выдумать что-нибудь нелепее подобного упрека. Старый цыган рассказывает в поэме Алеко не и с т о р и ю, а п р е д а н и е, и не о поэте римском (цыган ничего не смыслит ни о поэтах, ни о римлянах), но о каком-то с в я т о м старике...» (7. 400—401). Белинский хорошо подметил (хотя специально и не раскрыл) функциональный характер «эпизода об Овидии», опосредованного обликом персонажа и обстоятельствами.

В. В. Виноградов исследовал роль эпизода в развитии «семантических параллелей, отражений и вариаций» поэмы. «Это «предание», с одной стороны, как бы противопоставляет злему и смелому Алеко, «вольному жителю мира», образ тоскующего изгнанника...»; «С другой стороны, образ Овидия, караемого изгнанием за преступление, естественно сближался с образом Алеко, и — на общем фоне пушкинской лирики — ...бросал на образ Алеко автобиографический отсвет — от жизненной судьбы самого Пушкина». Далее, параллель с Овидием «рождала предчувствие трагического разлада в душе Алеко, убеждала в том, что городские страсти опять проснутся в его измученной груди».

Виноградов прибавляет, что сходство Овидия и Алеко ограничено: «...намеки не могли двигаться по пути исторической судьбы Овидия. Слишком контрастны были образы изгнанников...» Поэтому эпизод с Овидием «для цыганской истории Алеко был знаменателен не прямым подобием, а косвенной темой: “не всегда мила свобода...”»⁹⁰.

Парадоксальный факт: исследователь, так много сделавший в изучении проблемы рассказчика, берет эпизод с Овидием вне всякого опосредования манерой восприятия и рассказывания старого цыгана (на что как раз обращал внимание Белинский). Берет так, как будто эпизод лежит в плоскости авторского повествования. Поэтому у тонко подмеченных исследователем «семантических параллелей, отражений и вариаций» нет как бы единого центра.

Но обратим внимание на один упрек, сделанный Вяземским. Считая, что эпизод с Овидием — «драгоценность поэтическая», он заметил: «Может быть, только не совсем кстати старик приводит пример сосланного Овидия после стихов:

Но не всегда мила свобода
Тому, кто к неге приучен.

Легко согласиться, что насильственная свобода сосланного может быть для него и не слишком мила»⁹¹.

Вяземский почувствовал несоответствие между «тезисом» и «доказательством», но он отнес к противоречиям авторского замысла то, что было противоречием мышления персонажа. И что субъективно ни старым цыганом, ни говорящим его устами преданием не ощущалось как противоречие. Ибо что значил такой факт, как изгнание из родного города, в сравнении с полученным великим даром свободы? Тем более что по своим душевным достоинствам («млад и жив душой незлобной») изгнанник, как считает предание, был готов к приятию дара свободы и мог вполне слиться с естественной средой. Внутренний мир Овидия закрыт для предания, которое не понимает истинного смысла его злоключений и ищет морально-поверхностного объяснения того факта, что слияния свободного народа и изгнанника так и не произошло:

...он к заботам жизни бедной
Привыкнуть никогда не мог...
Он говорил, что гневный бог
Его карал за преступленье...
Он ждал: придет ли избавленье.

Покарал за неведомое преданию преступление не изгнанием, но лишением благ. «Избавленье» не от неволи, но от «забот жизни бедной»...

С другой стороны, Старик рассказывает предание в параллель к истории Алеко, хотя первое совершенно не соответствует последней: ибо Алеко добровольно пришел к цыганам («добровольное изгнание» — слова Алеко, непосредственно предваряющие рассказ Старика), а «полудня житель» был насильственно отправлен в изгнание. Но рассказчик вновь не видит противоречия и противопоставляет двух изгнанников не по различию ситуаций, в которых они находятся, а по различному отношению к «неге». «Ты любишь нас, *хоть* и рожден Среди богатого народа», Старик же (т.е. Овидий) так и не смог полюбить «заботы жизни бедной».

Таким образом, рассказом старого цыгана в повествование введена ситуация, противоположная той, которая образует действие. Основная ситуация поэмы — первичная, вытекающая из «добровольного» присоединения Алеко к естественному народу. Побочная ситуация — вторичная, то есть характерная ситуация изгнания и уничижения (ср. появление элегических красок в рассказе о «святом старике»: «скитался он иссохший, бледный», «и все несчаст-

ный тосковал, бродя по берегам Дуная...» Краски эти даже несколько утрированы сочувствием и — одновременно — непониманием со стороны цыгана переживаний изгнанника). Первичная ситуация в качестве главной в первый раз возникает под пером Пушкина. Побочная ситуация ассоциативно ведет к «Кавказскому пленнику», отчасти к «Братьям разбойникам». Пушкин извлекает эффект из мгновенного сближения противоположных ситуаций, подобно тому как он неожиданно сближал противоположные духовные состояния и реакции персонажей.

Побочная ситуация возникает почти к середине действия, в тот момент, когда еще ничто не предвещает кризиса. Это оказалось возможным потому, что Старик и говорящая его устами традиция не сознают истинного смысла ситуации Овидия, а также ее отношения к ситуации Алеко. Поэтому, не ведая того, старик-рассказчик словно заронил в недра основной ситуации зерно другой, противоположной, что и создало источник все усиливающихся «семантических параллелей, отражений и вариаций» (В. В. Виноградов). При этом одним из важнейших семантических моментов стал сам факт обозначившегося взаимонепонимания между естественной жизнью и развитой жизнью, которое из сферы легендарного поэта древности ассоциативно распространялось на сферу центрального персонажа.

С одной стороны, моральная интерпретация несчастий Овидия («...к неге приучен») предвосхищала позднейшее объяснение цыганом трагедии Алеко: «Ты для себя лишь хочешь воли». С другой стороны, характерна бурная реакция Алеко на рассказ старого цыгана:

Так вот судьба твоих сынов,
О Рим, о громкая держава!..
Певец любви, певец богов,
Скажи мне, что такое слава?
Могильный гул, хвалебный глас,
Из рода в роды звук бегущий?
Или под сенью дымной куши
Цыгана дикого рассказ?

Алеко поражен множественностью и капризностью изменений, которые претерпевает репутация («слава») великих, словно она потекла по множеству распавшихся русел. Алеко еще не обнаруживает явного осуждения той версии, которую несет предание⁹², но в его реплике уже появляется характерный эпитет: «цыгана *дикого* рассказ». Через две «сцены» Алеко повторит, говоря о поразившей его песне Земфиры: «Я *диких* песен не люблю». Здесь эпитет дан уже явно «негативно». Ср. в заключительном обращении Старика к

Алеко: «Мы *дики*, нет у нас законов... Но жить с убийцей не хотим». Слово «дики» соотносится здесь с воззрениями Алеко, отвечая им уступительным по смыслу оборотом: *хотя* мы дики, *но...* и т.д. Таким образом, эпитет в сфере сознания Алеко становится обозначением естественного, но уже выявившего свои несовершенства уклада жизни⁹³.

Сложно соотнесена с основной ситуацией поэмы и «повесть о самом себе» Старика-цыгана. Повесть обращена к Алеко, чтобы служить ему наставительным примером. Однако чуткий на противоречия Вяземский и тут подметил несоответствие. На упомянутом экземпляре поэмы издания 1827 г. он записал:

«С этих пор
Постыли мне все девы мира —

рассказ Старика — не утешение Алеко. Добро еще сказал бы, что он позабыл изменницу и полюбил другую!»⁹⁴

Рассказ не может утешить Алеко ввиду не только противоположности характеров Алеко и Старика, но и пережитых последним глубоких страданий. Утешением было бы, если бы цыган так же легко и беззаботно, как Мариула, отдался новой страсти. Но для Старика и в данном случае не существует несоответствия вставной «повести» и основного действия — не потому, что он не замечал переживаний Алеко, а потому, что все перевешивает, в его глазах, тот душевный итог, к которому он, старый цыган, пришел: мудрое примирение с волей другого, с естественным и необратимым ходом вещей («чредою всем дается радость»). Он и рассказывает Алеко свою «повесть» для того, чтобы склонить его к этому итогу.

Между тем через ту перспективу, которую открывает в прошлом Старика его «повесть», в структуру конфликта проникает новый неожиданный свет. Обнаружилось, что человек, казавшийся воплощенным бесстрастием и холодностью, скрывает в своем прошлом глубокую драму. И эта драма была романтической в том смысле, что его чувство целиком было приковано к его Мариуле, к его «солнцу», и с потерей возлюбленной солнце любви в самом деле навсегда зашло для него («...постыли мне все девы мира»). По силе и концентрированности чувства пережитое старым цыганом поставлено в прямую параллель к драме Алеко в цыганском таборе, в то время как последующее развитие обоих персонажей совсем различно. Нет, любовная драма не превращает Старика в «разочарованного романтического героя»⁹⁵; скорее, перед нами тот вариант душевной эволюции, который характеризуется категорией «примирения» или, еще точнее, — гётевским «*Entsagung*». Только это *Entsagung* далось не подчинением богатой и бунтующей

индивидуальности теоретическому тезису, не глубокой философской рефлексией человека Нового времени, но почти инстинктивной мудрой приемлемостью текучей и необратимой жизни. Сам инстинкт первобытной коллективности владеет сердцем цыгана, и если этот инстинкт не мог склонить его к забывчивости и легкой переменчивости страсти, то он все же удержал его от болезненного отчуждения, отчаяния и мести.

Контраст Алеко и Старика, бунтующей страсти и внешнего бесстрастия, скрывающего преодоленную страсть, заставляет вспомнить о шатобриановском миссионере Обри, наставляющем влюбленного Шактаса. «У него не было мертвых и стертых черт человека, рожденного без страстей, — говорит Шактас о миссионере, — видно было, что жизнь его была тяжелой, а морщины чела его указывали на прекрасные следы страстей, исцеленных добродетелью и любовью к Богу».

Окончание фразы, однако, дает хорошо почувствовать источник, из которого Обри черпает свою силу, противопоставляемую им губительной страсти — своей и чужой. По глубокому замечанию Вяч. Иванова, персонаж Шатобриана «прибегает к антитезе религиозной условности — к вероучению и нравоучению, основанным на церковном авторитете», в то время как пушкинский цыган говорит голосом естественного народа, еще не успевшего выделить из себя абстрактно-религиозный моральный канон⁹⁶.

Историчен при этом, конечно, Пушкин, а не его персонаж. Ибо старый цыган, рассказывая свою повесть, надеется, что его опыт будет полезен Алеко («Утешься, друг... твоё уныньё безрассудно»). Пушкин же хладнокровно, без всяких иллюзий сопрягает различные эволюции — увы, не сливающиеся, не повторяющие друг друга, обращенные к разным культурно-историческим укладам.

Остановимся теперь на одном замечании И.В.Киреевского из статьи «Нечто о характере поэзии Пушкина» (1828). Как известно, Киреевский — единственный из критиков, кто обратил внимание на нецельность изображенной Пушкиным цыганской стихии, с которой так не вяжется глубокое чувство отца Земфиры⁹⁷. «Между тем как бедные цыганы любят горестно и трудно, их жены, как вольная луна, на всю природу мимоходом изливают равное сиянье. Совместно ли такое несовершенство женщин с таким совершенством народа? Либо цыганы не знают вечной, исключительной привязанности; либо они ревнуют непостоянных жен своих, и тогда месть и другие страсти также должны быть им не чужды»⁹⁸.

Киреевский уравнивает — так сказать, потенциально — эволюцию Алеко и эволюцию старого цыгана, в то время как Пушкин их разводил. У Киреевского слова «горестно и трудно» отнесе-

ны к старому цыгану и вообще к мужчинам-цыганам; у Пушкина — намеренно к одному Алеко (в черновиках Старик говорил: «Мы любим горестно и трудно», — объединяя себя с Алеко; в окончательном тексте «мы» заменено местоимением «ты»). «Мечь и другие страсти» тоже характеризуют у Пушкина лишь путь Алеко — мучительный путь отпадения современного человека. Старый цыган не знает этого процесса, пережитая им драма еще не вылилась в болезненный разлад, но отгласилась гармоническим вздохом примирения и приятия жизни. Пылкость и страстность Мариулы, Земфиры или молодого цыгана также далеки еще от «мести» или насилия над волею другого.

Перспектива, нарисованная Киреевским, вела за пределы художественного мира «Цыганов». При всем том (и в этом вся сложность!) ее источник, самое начало находились в пушкинской поэме. Ибо остается в силе подмеченный Киреевским факт: несоответствие глубины и интенсивности духовных переживаний таких героев, как Мариула и Земфира, и таких, как старый цыган. Вяч. Иванов отмечал, что женщины в «Цыганах» выступают носителями «более или менее выявившегося в кочевой жизни индивидуального начала»⁹⁹. Это верно только в смысле почина, свободного выбора сердечной привязанности и отказа от опостылевшего возлюбленного. Но по тонкости чувства, глубине переживаний более выявлен, конечно, муж Мариулы. Хотя не так уж важно, чтобы различие строго закреплялось по признаку пола. Важно уже то, что оно вообще возникло.

Ведь если существует неравенство душевных переживаний, то возможны, с одной стороны, черствость и жестокость, с другой — глубокие страдания. И если «хорическая структура» естественного народа нарушена, то долго ли его стихийно наследуемый разум будет удерживать от нежелательного развития страстей? А это значит, что естественная стихия со временем и без посредничества «сына цивилизации» из самой себя может развить болезненные кризисы и непримиримые конфликты. Потому, надо думать, заключительные строки («И всюду страсти роковые И от судеб защиты нет») относятся не только к опыту центрального персонажа Алеко, но, форсируя историческое время, обобщают все намеченные в поэме перспективы в одном трагическом философском выводе¹⁰⁰. При этом непреложен сам момент форсирования, «забегания» эпилога вперед, выявления наличной, хотя еще недостаточно открытой, перспективы.

Философский характер «Цыганов» необходимо оговорить специально. Чтобы понять эту философичность, а значит и тот итог, к

90

которому привело развитие романтической поэмы Пушкина, проведем одну параллель.

В мистерии Байрона «Каин» изображенное действие равно человеческой истории (разумеется, в ее библейской версии) и данный человеческий коллектив, хотя он и исчерпывается семьей Адама, равен человеческому роду вообще. Мифологическое действие философски представляет эпоху из человеческой истории, а именно ту, когда совершилось первое убийство. «В мир смерть вошла», — говорит Цилла, сестра и жена Авеля. И мы знаем, что действительно вошла впервые и что убийство Каином Авеля обозначило роковой поворот в судьбе всего человеческого рода.

В «Цыганах» философское содержание выражено иначе и сложнее. Ибо охваченное поэмою действие, конечно, не равно человеческой истории, а изображенный коллектив не равен человеческому роду. Шумная толпа цыган кочует в определенном ограниченном пространстве — «близ Кагульских вод» или «по Бессарабии» — и в определенное время — современное повествованию или не очень уж далекое от него. И конечно, она живет бок о бок с другими человеческими мирами, в том числе и тем, из которого пришел Алеко. И все же применительно к действию поэмы можно повторить сказанное Циллой: «В мир смерть вошла». Потому что цыганская община имеет свою историческую память (в форме предания), которая еще не успела зафиксировать ничего подобного тому, что совершил Алеко. Возможно, это случалось в других общинах или в других подобных коллективах — но не в этом. Убийство, по-видимому, было внесено в цыганскую общину впервые Алеко, но тем самым и все происходящее неминуемо получает философскую обобщенность. И в потрясении мирных цыган, скорбно прощающихся с убитыми, мы чувствуем что-то от потрясения первых людей, склонившихся над телом Авеля. И в словах Старика-цыгана «Оставь нас, гордый человек...» повторяется приговор Адама: «Ступай, мы вместе быть не можем, Каин! Оставь меня с умершим...» и т.д.¹⁰¹.

Философское содержание выражено Пушкиным не с помощью мифологии, но, так сказать, конкретно-параболически. Художественный мир дублирует большой мир, подобно монаде, отражающей строение и тысяч других монад и всего макрокосма. Поэтому так трудно уловить тот момент, где пушкинские линии, осязаемые и четкие, начинают отбрасывать почти символическую светотень.

Характерно впечатление, которое оставил центральный персонаж поэмы у Н. И. Стороженко: «В Алеко нет ничего русского, да и вообще в нем нет никакой национальной окраски. Он появ-

ляется неизвестно откуда и неизвестно куда пойдёт»¹⁰². Это так, да и не так.

В тексте поэмы есть один намек на то, что Алеко — русский, но намек, симптоматичный по своей сдержанности: «слыхал я *русское* преданье...» Поскольку Старик связывает «преданье» с недугом Алеко, естественно предположить, что он видит в нем русского. Но ведь ничто не мешало ему применить свои знания, почерпнутые из русского предания, к выходцу из другого народа. Версия о национальной принадлежности Алеко осторожно заронена в художественный мир поэмы. Но нигде не подтверждена. Как, впрочем, нигде и не опровергнута.

Возьмем теперь имя «Алеко». Это совсем не то, что имена, с которых нарочито стерт национальный отпечаток, типа условных англоязычных имен в некоторых произведениях XX в. Впервые имя Алеко произносит в поэме Земфира («Его зовут Алеко...»). Значит, сам Алеко назвал себя Земфире за сценой, но, как именно, неизвестно. Возможно — Александром, и Земфира тотчас переделала это имя на цыганский лад (так же как она придала всему тому, что Алеко мог рассказать о себе, свою версию: «Его преследует закон»). Возможность такого имени, как Александр (а значит, и всех ведущих от него ассоциаций, включая возможность автобиографического сближения с именем и судьбою Пушкина), вполне реальна. Однако она нигде не подтверждена. Как, впрочем, нигде и не опровергнута.

В результате живописно-конкретная, составленная из звуков, красок, движений картина цыганской жизни (множественность образов — звуковых, зрительных, динамических — даже подчеркнута здесь как «прием»: «Крик, шум, цыганские припевы... Лохмотьев ярких пестрота» и т.д.) сочетается с тонким лаконизмом обрисовки центрального персонажа, оставляющим возможность для разночтений, но нигде не впадающим в аллегорию и не рвущим окончательно с конкретностью рисунка.

Возможность разночтений повышала символическую нагрузку образа и, в силу этого, сознательно культивировалась философскими направлениями европейской литературы конца XVIII — начала XIX в. По словам И. В. Киреевского, в «Фаусте» Гёте дано «символическое изображение человека вообще, а не какое-нибудь определенное, частное лицо, даже не немца, а полного человека, только в немецком платье...»¹⁰³. «Символизм» Алеко как представителя современного человечества очевиден, хотя нельзя сказать, чтобы последний выступал в «русском» или любом другом «платье» (но также ошибочно было бы отказать ему во всякой конкретности в пользу абстрактного, наднационального идеала). Симво-

лизм «Цыганов» возникал в сдержанной конкретности, а философский смысл — в неприязнительности и простоте, и этим, может быть, была достигнута одна из поразительных тайн пушкинского романтизма. «“Цыганы”, — писал П. В. Анненков, — представляют высшее и самое полное цветение русского романтизма, успевшего овладеть теперь и поэтически философской темой»¹⁰⁴.

В наших размышлениях мы опирались преимущественно на «основной текст» пушкинских южных поэм, оставляя в стороне такие их компоненты, как посвящение, авторские примечания и приложения, — там, где они имеются. Материал эпилогов также привлекался нами ограниченно, лишь для уяснения системы конфликтов. Все это выдвигает перед нами особую проблему — проблему общего состава романтической поэмы, что, с одной стороны, связано с жанровой природой романтической поэмы и ее происхождением, а с другой — с характером романтического повествования вообще. Но перейти к этой проблеме мы сможем лишь в третьей главе, после того как рассмотрим движение системы романтического конфликта в ближайшие годы после южных поэм Пушкина.

Примечания

¹ История изучения пушкинского романтизма изложена в кн.: *Смирнов А. А.* Романтическая лирика А. С. Пушкина. М., 1994. С. 7–26.

² *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 43.

³ *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 402. (Существует позднейшее издание: *Томашевский Б.* Пушкин. 2-е изд. Т. 1–2, М., 1990.)

⁴ Там же. С. 393.

⁵ См.: *Бонди С. М.* Поэмы Пушкина//Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1960. Т. 3. С. 483.

⁶ Ср. еще более определенный (и, на наш взгляд, не свободный от преувеличения) вывод А. Слонимского: «“Песни”, одушевленные свободой, — это поэзия Байрона» (*Слонимский А. Л.* Мастерство Пушкина. 2-е изд. М., 1963. С. 218).

⁷ *Соревнователь.* 1822. Ч. 20. Кн. 1. № 10. С. 27.

⁸ Там же. С. 39.

⁹ Там же. С. 40–41.

¹⁰ *Kluckhohn P.* Das Ideengut der deutschen Romantik. Tübingen, 1953. S. 72.

¹¹ Цит. по: *Kluckhohn P.* Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle, 1922. S. 473.

¹² Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С. 79–80, 84–85. Высказывание Ф. Д. Шлейермахера приводится по изд.: *Schleiermacher Fr. Vertraute Briefe über die Lucinde*. Jena, 1907. S. 40.

¹³ Неслучайна переключка этих строк с описанием чувства романтика Ленского, любящего так, «как в наши лета уже не любят»:

Всегда, везде одно мечтанье,
Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль...

Гл. II. Ст. XX

¹⁴ Соревнователь. 1822. Ч. 20. Кн. 1. № 10. С. 42.

¹⁵ Ср. в «Корсаре», где Гюльнара выступает в сходной с черкешенкой роли спасительницы Конрада, а последний, как и пушкинский пленник, любит другую. Гюльнара

...взглянула взором, полным чар,
И ринулась в объятия к нему.
Чудовищем бы надо быть тому,
Кто б э т о г о приюта не дал ей!

Но второго поцелуя не смогла «у Верности взять Ветренность» (Песнь III. С. 17).

¹⁶ Впрочем, Пушкин здесь не исключение. Смену и, так сказать, иерархию любовных эмоций П. Клюкхон прослеживает и у немецких романтиков, например в отношении Новалиса к Юлии, с которой он обручился после смерти Софьи, или же в одной из ситуаций, описанной в его романе «Генрих фон Офтердинген» («Die Auffassung der Liebe...». S. 486, 489).

¹⁷ Вестник Европы. 1823. № 1. С. 46.

¹⁸ Отзыв Чаадаева Пушкин пересказывает в письме к П. А. Вяземскому от 6 февраля 1823 г.

¹⁹ Иное толкование слов Чаадаева дает А. Б. Пеньковский. См.: *Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении*. М., 1999. С. 230–232.

²⁰ Вестник Европы. 1823. № 1. С. 44.

²¹ Там же. С. 47–48.

²² Там же. С. 42.

²³ Там же. С. 43.

²⁴ Сиповский В. В. Пушкин, Байрон и Шатобриан. СПб., 1899. С. 25.

²⁵ Верцман И. Е. Жан-Жак Руссо и романтизм//Проблемы романтизма: Сб. статей. М., 1971. С. 80.

²⁶ Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.; Л., 1950. С. 317.

²⁷ Сандомирская В. Б. «Естественный человек» и общество//Звезда. 1969. № 6. С. 187.

²⁸ Ср. «перестановку» этих деталей в более позднем стихотворении А. С. Грибоедова «Хищники на Чегеме» (1825): горцы говорят о пленных русских: «И ужасен ли обмен? Дома — цепи! в чуже — плен!»

²⁹ Письмо Пушкина к Н. И. Гнедичу от 27 сентября 1822 г.

³⁰ Старина и новизна. СПб., 1897. Кн. 1. С. 131.

³¹ *Томашевский Б. В.* Указ. соч. Кн. 1. С. 421.

³² Ср. более радикальный вывод в другой работе о «Кавказском пленнике»: ««духовное обновление героя» — своеобразие авторской концепции, независимой от Байрона (и невозможной для Байрона)» (*Сандомирская В. Б.* Указ. соч. С. 190). Ср. также: *Гуревич А. М.* Романтизм Пушкина. М., 1993. С. 87–88.

³³ *Платонов Андрей.* Пушкин — наш товарищ//Литературный критик. 1937. № 1. С. 59.

³⁴ *Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 264.

³⁵ Северная пчела. 1825. № 138.

³⁶ «Канла», как поясняет автор, — «кровное мщение».

³⁷ Северная пчела. 1825. № 138.

³⁸ *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 325.

³⁹ *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 7. С. 373.

В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁴⁰ *Томашевский Б. В.* Указ. соч. Кн. 1. С. 403.

⁴¹ *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 166.

⁴² «Заключительный монолог черкешенки — как бы эхо признаний, слышанных ею от пленника» (*Гуревич А. М.* Указ. соч. С. 88). «Основная сюжетная линия поэмы строится на рокировке тех позиций, в которых по очереди оказываются Пленник и Черкешенка» (*Фаустов А. А.* Авторское поведение Пушкина: Очерки. Воронеж, 2000. С. 156).

Отметим кстати, что автор новейшего исследования сильно преувеличивает зависимость пушкинской поэмы от «архитепического сюжета» «Бедной Лизы» Карамзина. «Например, сообщение Черкешенки о том, что ее собираются выдать замуж за богача из чужого аула [...] — не что иное, как этнографически окрашенная перифраза [парафраза?] соответствующего рассказа Лизы:

Я знаю жребий мне готовый:
Меня отец и брат суровый
Немилому продать хотят
В чужой аул ценою злата.

[У Карамзина:] За меня сватается жених, сын богатого крестьянина из соседней деревни; матушка хочет, чтобы я за него вышла» (*Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999. С. 120).

Но с таким же правом в рассказе Черкешенки можно видеть парафразу широко распространенного мотива народной песни, когда девушка жалуется, что ее выдают по расчету за нелюбимого. При этом «этнографическая окраска» существенно меняет характер мотива (ведь в «Кавказском пленнике» речь идет о калыме).

⁴³ *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 139.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Это произведение переиздано в сб.: Поэты кружка Н. В. Станкевича. М.; Л., 1964. С. 109–110. Трудно, однако, согласиться с утверждением комментатора С. И. Машинского, что стихотворение «представляет собой пародию на бездарных сочинителей романтических поэм». Конечно же, пародия метит и в цель «более крупную» — в «Кавказского пленника».

⁴⁶ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 254.

⁴⁷ По месту действия «Братья разбойники» не являются южной поэмой: события ее происходят не на экзотическом Юге, а в заволжских степях. Однако мы сохраняем традиционное обозначение, поскольку поэма писалась в южной ссылке и ввиду ее органической принадлежности к данному «циклу».

⁴⁸ Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 142.

⁴⁹ Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1998. С. 49–50.

⁵⁰ Веселовский А[лексей] Н. Этюды и характеристики. СПб., 1912. Ч. 1. С. 421–422.

⁵¹ Это объясняет следующую полемическую тонкость в отзыве Белинского (1844): «Его разбойники очень похожи на Шиллеровых удальцов третьего разряда из шайки Карла Моора» (7. 384). Пушкинские разбойники «разжалованы» из эпигонов Карла Моора в эпигоны его последних «удальцов».

⁵² Библиотека для чтения. 1840. Т. 39. Отд. V. С. 33–34.

⁵³ Вот одно из подтверждений сказанного. Узничество братьев разбойников воспринималось в атмосфере реакции 20-х годов как политическая и общественная несвобода. Один из современников, характеризуя отношение русского читателя к Пушкину, писал: «Пушкина любят всей силой любви, обращенной к свободе... Без сомнения, в стихе “Мне душно здесь... Я в лес хочу” — заключено глубокое политическое чувство» (Chopin J.M./ Revue Encyclopedique. 1830. Т. 45; цит. по: Гуковский Г. А. Указ. соч. С. 221–222). Отзыв этот подтверждается репликой «Московского телеграфа» (1825. Ч. II. № 8. С. 331): «Слова “мне душно здесь... я в лес хочу” приводят в трепет. Нет! Пушкину суждено великое назначение!» С другой стороны, Н. И. Надеждин, обличая литературных и политических бунтарей, писал в 1829 г.: «Всякий из них, при малейшем притязании литературного кодекса, кобенится и кричит: “Мне душно здесь — я в лес хочу!”» (Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 85). Один и тот же образ давал возможности для противоположных толкований благодаря своей двусмысленности: Полевой подчеркивал свободолюбивые мотивы, Надеждин — мотив своеволия и слепого бунтарства.

⁵⁴ Д. Р. К. Четвертое письмо на Кавказ//Сын Отечества. 1825. Ч. 101. № 10. С. 197.

⁵⁵ В рукописи (не сохранившейся) поэма кончалась не рассказом разбойника, а заключением от автора (16 строк). Вот последние четыре строки:

У всякого своя есть повесть,
Всяк хвалит меткий свой кистень,
Шум, крик. В их сердце дремлет совесть:
Она проснется в черный день.

Это заключение не печаталось в прижизненных изданиях поэмы и не включается в ее канонический текст (см. об этом: Томашевский Б. В. Указ. соч. Кн. 1. С. 454; Лернер Н. О. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 204–206). Возможно, Пушкин потому отказался от этих строк, что они сужали завершающее духовное состояние персонажа до раскаяния (как хотелось некоторым читателям).

⁵⁶ Карниолин-Пинский М. М. «Бахчисарайский фонтан», поэма А. С. Пушкина//Сын Отечества. 1824. № 13. С. 274.

⁵⁷ Цит. по: Пушкин А. С. Бахчисарайский фонтан. СПб., 1824. С. XVII. См. также в современном издании: Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 52.

⁵⁸ Ср. верные замечания Слонимского: «В «Бахчисарайском фонтане»... тайна занимательности играет еще более существенную роль. Вокруг участи обеих героинь создается иллюзия загадки, которую разгадывать предлагается читателю» (Слонимский А. Л. Указ. соч. С. 230).

⁵⁹ Там же. С. 234.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 161, 164.

⁶² Там же. С. 164.

⁶³ Там же. С. 166—167.

⁶⁴ Strich F. Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit: Ein Vergleich. München, 1928. S. 18.

⁶⁵ О реальных основах «утаенной любви» автора «Бахчисарайского фонтана» см.: Тынянов Ю. Н. Безымянная любовь (в его кн.: Пушкин и его современники). См. также корректив Б. В. Томашевского (Указ. соч. Кн. 1. С. 510).

⁶⁶ Киреевский И. В. Указ. изд. С. 69.

⁶⁷ Это наблюдение сделано Н. В. Фридманом. См. его книгу «Романтизм в творчестве А. С. Пушкина» (М., 1980. С. 116).

⁶⁸ Томашевский Б. В. Указ. соч. Кн. 1. С. 620.

⁶⁹ Сын Отечества. 1827. № 12. С. 401.

⁷⁰ О правильности формы «цыганов» — в родительном падеже множественного числа Пушкин писал в «Опровержении на критики».

⁷¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 450.

⁷² Фридман Н. В. Указ. соч. С. 132.

⁷³ Томашевский Б. В. Указ. соч. Кн. 1. С. 617. Творческая история реплики Алеко, увидевшего любовников: «иль это сон?», говорит в пользу многозначности, а не в пользу первой версии. Первоначально было: «Ужель то страшный сон!» Тем самым совпадение увиденного со сновидением выразилось, как говорит Н. В. Фридман, «с предельной ясностью». Но не потому ли этот вариант был отброшен Пушкиным? Кстати, еще одна деталь. В монологе Алеко над колыбелью сына, не вошедшем в окончательную редакцию поэмы, читаем: «не будет вымышлять измен, Трепеща тайно жаждой мести». Поскольку весь монолог строится на отталкивании Алеко от его прошлого опыта («О, сколько бедких угрызений, Тревог... разуверений Тогда б я в жизни не узнал...»), то, очевидно, и намеки на «измену» (действительную или мнимую) и на «мечь» — автобиографические. В таком случае недосказанное в фразе «его преследует закон», а вместе с тем вся предыстория Алеко выступили бы отчетливее, чего Пушкин явно избегал.

Сцена с монологом Алеко над колыбелью сына рассматривается многими исследователями как органическая часть поэмы, не включенная в текст по случайным причинам. «Монолог Алеко... именно составляет часть несостоявшейся обделки, какую автор хотел сообщить физиономии и характеру своего героя» (Анненков П. В. Пушкин в Александровскую эпоху.

СПб., 1874. С. 241). Г. О. Винокур, целиком поддерживав это мнение, пишет о силе критического обличения, содержавшегося в монологе: «Алеко, бежавший из «неволи душных городов», напутствует своего «цыганского» сына изложением цельной, продуманной программы жизненного поведения» (*Винокур Г. О. Монолог Алеко//Литературный критик. 1937. № 1. С. 229*). Таким образом, из факта сильной критической направленности сцены делается тот вывод, что она непременно должна была быть в поэме. Едва ли это логично. Пушкин, оставив сцену в черновиках, мог руководствоваться и соображениями художественно-структурными, в частности принятой им логикой развития и обнаружения конфликта. Ср. также: *Слоимский А. Л. Указ. соч. С. 248*.

⁷⁴ *Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин: Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873. С. 124.*

⁷⁵ Ср. анализ ситуации «Цыганов» в кн.: *Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 11.*

⁷⁶ *Московский телеграф. 1827. Ч. 15. № 10. Отд. 1. С. 119.* В пометках, сделанных на экземпляре первого издания поэмы (1827), Вяземский в категорической форме высказал тот же упрек: «Алеко может быть цыганом по любви к Земфире и ненависти к обществу, но все же не может и не должен он исправлять цыганское ремесло, водить медведя, заставлять его делать палкою на караул» (замечание Вяземского опубликовано в кн.: *Пушкин А. С. Сочинения и письма. СПб., 1903. Т. 3. С. 628–629*).

⁷⁷ Молдавские цыгане, отмечал Пушкин, «отличаются перед прочими большей нравственной чистотой. Они не промышляют ни кражей, ни обманом» (*Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1960. Т. 3. С. 446*).

⁷⁸ *Томашевский Б. В. Указ. соч. Кн. 1. С. 648.*

⁷⁹ Речь идет о массовой, тривиальной рецепции руссоизма, которая, конечно, не совпадает полностью с концепциями Руссо. По поводу тривиального восприятия идей Просвещения Ключевский заметил: «Многим русским вольтерянцам Вольтер был известен только по слухам как проповедник безбожия, а из трактатов Руссо до них дошло лишь то, что истинная мудрость — не знать никаких наук» (*Ключевский В. О. Литературные портреты. М., 1991. С. 58*).

⁸⁰ *Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 144.*

⁸¹ Характерно суждение Сиповского: «Алеко развенчан Пушкиным: с него смело сдернута маска, и он стоит перед нами без всяких прикрас, наказанный и униженный» (*Сиповский В. В. Указ. соч. С. 20*).

⁸² Против этой тенденции справедливо возражает Бочаров: реплика о вине Алеко «принадлежит не автору, но персонажу, одному из участников действия и диалога» (*Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 14*). Должен заметить, что эта тенденция оспаривалась и в нашей, более ранней, работе (в связи с анализом взглядов Белинского на поэму «Цыганы» — см.: *Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. С. 332*).

⁸³ В дореволюционных изданиях это слово писалось в данном случае как «миръ». То есть это не «мир», не состояние, противоположное войне, беспокойству, тревогам и т.д., а именно все сущее, вселенная. (Но иначе, скажем, в процитированной выше фразе из «Бахчисарайского фонтана»: «Поклонник муз, поклонник мира...»)

⁸⁴ Ср.: Гуревич А. М. Указ. соч. С. 98.

⁸⁵ Ср. наблюдение Благого: в самом имени Земфира «словно бы веет оужный степной ветер — зефир — предельное выражение цыганской “воли”, “свободы”» (Благой Д. Д. Указ. соч. С. 323).

⁸⁶ Бонди С. М. Поэмы Пушкина//Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1960. Т. 3. С. 506.

⁸⁷ Томашевский Б. В. Указ. соч. Кн. 1. С. 625.

⁸⁸ Здесь уместно обратить внимание на следующий факт. В. Г. Тепляков — поэт, ценимый Пушкиным, — в «Третьей фракийской элегии» (1829) рисовал картины «золотого века» на берегах Мизии. Рисовал без пушкинской диалектической перспективы, но как нечто самоценное, вызывающее в потемке чувство горькой зависти:

О, для чего я не родился
В их мирной, радостной глуши,
Когда от мудрых грез еще не помрачился
Народ, природы сын, огонь твоей души!
Как птичка божия по воле,
Как вольный ветер в чистом поле,
Я по вселенной бы родной
Летал...

(Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 620; в пятой строке, кстати, — возможно, реминисценция из «Цыганов»: «Птичка божия не знает...») Пушкин отозвался об этом описании так: «Идиллическая немного бледная картина народа кочующего» (Пушкин А. С. Фракийские элегии: Стихотворения Виктора Теплякова).

⁸⁹ Из письма Байрона к Джону Мари от 3 ноября 1821 г. (цит. по комментарию Г. Г. Шпета к «Каину» в кн.: Байрон Д. Г. Мистерии. М.; Л., 1933. С. 367).

⁹⁰ Виноградов В. В. Указ. соч. С. 446—447.

⁹¹ Московский телеграф. 1827. № 10. С. 118. В замечаниях на экземпляре поэмы издания 1827 г. Вяземский сформулировал эту мысль афористически резко: «Можно ли назвать свободой ссылку?» (Пушкин А. С. Сочинения и письма. СПб., 1903. Т. 3. С. 629).

⁹² В связи с этим одна любопытная, кажется, не отмеченная, реминисценция из «Цыганов»: у В. Г. Теплякова во «Второй фракийской элегии» (1829) сосланный Овидий говорит:

Не верят повести Овидиевых мук:
Она, как баснь, из рода в род несется,
Течет из уст молвы — и как ничтожный звук
В дали времен потомству раздается.

(Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 613)

Это едва ли не развитие реплики Алеко на рассказ цыгана (ср. выделенные нами слова с пушкинской строкой: «Из рода в роды звук бегущий»). Тепляков уловил, что переживания Овидия не поняты преданием, и это вылилось в жалобу римского поэта: «Не верят повести Овидиевых мук». Характерно, что Овидий жалуется повествователю, лирическому герою элегий, современному изгнаннику, и таким образом у Теплякова,

в отличие от Пушкина, обе ситуации приведены в соответствие: «Но мы равны судьбиною жестокой!..»

⁹³ Ср. точку зрения другого исследователя на соотношение Алеко и говорящего устами старого цыгана предания: «Намечено противоречие между миром, закрепляющим имя человека в истории (но лишенным внутреннего подхода к нему), и миром, равнодушным к имени... но внимательным к чужому, которое в самом себе как бы содержит свое оправдание» (*Тамарченко Н. Д.* Типология реалистического романа. Красноярск, 1988. С. 72–73).

⁹⁴ Цит. по: *Пушкин А. С.* Сочинения и письма. СПб., 1903. Т. 3. С. 629.

⁹⁵ Так считает Н. В. Фридман в работе «О романтизме Пушкина» (см.: *К истории русского романтизма.* М., 1973. С. 151).

⁹⁶ *Иванов В. И.* Комментарий к «Цыганам» (в кн.: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. СПб.: Изд. Брокгауза—Ефрона, 1908. Т. 2. С. 238). См. также его работу «О «Цыганах» Пушкина» (*Иванов В. И.* Собрание сочинений. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 309 и далее).

⁹⁷ См. об этом в нашей кн.: *Русская философская эстетика.* М., 1969. С. 80–81.

⁹⁸ *Киреевский И. В.* Указ. изд. С. 50.

⁹⁹ Цит. по: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: Изд. Брокгауза—Ефрона. Т. 2. С. 226.

¹⁰⁰ Ср.: *Томашевский Б. В.* Указ. соч. Кн. 1. С. 632.

¹⁰¹ Из только что сказанного понятна почти библейская интонация вводной ремарки к словам Старика: «тогда старик, приблизишься, рек». Белинский, как известно, видел в ней влияние риторической школы: «слово рек оказывается тяжелою книжностью...» (7. 400).

Но прав был в данном случае Вяч. Иванов: «Глагол “рек” перед заключительной речью Старика, очевидно, приготавливает слушателя к чему-то чрезвычайно торжественному и свяшенному» (*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: Изд. Брокгауза—Ефрона. Т. 2. С. 235).

¹⁰² *Стороженко Н. И.* Из области литературы. М., 1902. С. 183.

¹⁰³ *Киреевский И. В.* Указ. изд. С. 232.

¹⁰⁴ *Анненков П. В. А. С.* Пушкин в Александровскую эпоху. СПб., 1874. С. 239–240. Особый вопрос — развитие романтических моментов в более поздних поэмах Пушкина, прежде всего в «Полтаве» (1828–1829) и «Тазите» (1829–1830). В. М. Жирмунский показал, что в «сюжете, композиции и стиле» поэма «Полтава» «означает выход за пределы традиционного романтического жанра» и что вместе с тем в ней «мы наблюдаем частичное возвращение Пушкина к привычным мотивам этого искусства, в особенности — в отдельных заимствованных темах, как бы реминисценциях «байронического» периода его творчества» (*Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 200). Следует заметить, что эта проблема оттапливания — преемственности может быть понята также с точки зрения структуры конфликта.

«УСПЕХИ ПОСРЕДИ НАС ПОЭЗИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ»

(Модель романтического конфликта:
Рылеев, Козлов, Вельтман и др.)



Те «успехи посреди нас поэзии романтической», о которых говорил Вяземский в знакомой нам уже рецензии на «Кавказского пленника» и перевод байроновского «Шильонского узника» стали еще более очевидными при распространении романтического движения вширь и особенно при появлении большого количества поэм.

Во второй половине 20-х — начале 30-х годов усилиями писателей, выступивших за Пушкиным, русская поэма выработала главные моменты романтического конфликта. Конфликт был заострен и в какой-то мере упрощен — обычная участь художественных решений при переходе от великих первооткрывателей в массовую литературу. Но это — в сравнении с Пушкиным. Вообще же романтическая поэма в таких образцах, как «Войнаровский» Рылеева или «Чернец» Козлова, не так проста. Ее особая сложность еще не распознана; между тем она ведет к важным моментам поэтики романтизма, и общность последних тем важнее, что она глубинно связывает друг с другом произведения, которые по тематическим и иным моментам принято главным образом противопоставлять (так противопоставляются упомянутые поэмы Рылеева и Козлова)¹.

Постараемся же подробно описать моменты конфликта, детализируя тот схематический набросок, который был нами дан в самом начале главы о Пушкине. Поскольку романтическая поэма ярко проявила национальную специфику построения конфликта, постараемся держать в поле зрения (там, где это возможно) фон восточных поэм Байрона — тех поэм, которые оказали сильное воздействие на европейскую литературу, на которые русская романтическая поэма ориентировалась, с которыми спорила.

Портрет

Особая постановка центрального персонажа ощутима уже в описании его внешности, в портрете. Точнее говоря, она ощутима уже в *первом появлении* персонажа, которому часто предшествует развернутый авторский вопрос. В «Войнаровском»:

Но кто украдкою из дому,
В тумане раннею порой,
Идет по берегу крутому
С винтовкой длинной за спиной;
В полукафтаны, в шапке черной
И перетянут кушаком,
Как стран Днепра козак проворный
В своем наряде боевом?

Функция этого вопроса очевидна: описывая центрального персонажа, то есть давая о нем какую-то информацию, вопрос одновременно ставит его на особое место. Кругом ни души, «никто страны сей безотрадной» не посетит — не сможет или не осмелится, — но кто же все-таки пробирается «по берегу крутому...»? И т.д.

В «Безумной» Козлова (где обычного для романтической поэмы центрального персонажа нет, но некоторые его функции переданы героине, соблазненной крестьянской девушке) мы встречаемся с тем же характером вопроса: кругом ни души, лишь мрак, тишь, столетняя церковь, кладбище —

Но кто, как тень, как привиденье,
Как полуночное явление,
Могил таинственных житей,
На срок отпущенный мертвец, —
Кто там мелькает предо мною?
Освещена ночной зарею,
Зачем, свою покинув сень,
Идет ко мне младая тень?..

Фоном может служить характер ввода центрального персонажа в восточных поэмах Байрона. И у Байрона особая постановка персонажа чувствуется уже в первом его появлении, чему обычно предшествует распространенный авторский вопрос: «Кто близ пещеры той Стоит один, глядя в простор пустой, — Склонясь на меч, задумчив и далек?» («Корсар». Песнь I. Ст. VI²). «Кто на коне сквозь мрак летит Под лягг удил, под стук копыт?» («Гяур»). «Но кто громит коринфский вал? Кто глубже черное познал Искусство гибельной войны, Чем все османовы сыны? Кто всех других вождей смелей Средь окровавленных полей? Кто, взмылив скакуна,

летит На аванпосты, где кипит Вдруг вылазка...» («Осада Коринфа». Ст. III).

Постановка подобных вопросов (прием, известный в литературе, конечно, задолго до Байрона) также преследует цель обособить центрального персонажа как носителя наивысшей степени определенных качеств, как лицо, резко возвышающееся над другими. Интересен способ ввода героя в «Корсаре»: мы вместе с вестником — словно по лестнице стиха — взбираемся к нему в гору, смотрим на него снизу вверх, мы можем лишь считанные мгновения (то есть ровно столько, сколько понадобилось для выслушивания рапорта) находиться с ним на одном уровне, чтобы затем вновь оставить его в неприступном одиночестве.

Что же касается самого портрета центрального персонажа в русской поэме, то он, как мы уже говорили, чаще всего составляется описанием чела, волос, глаз (взгляда), улыбки (смеха). Это абсолютно точно соответствует «составу» портрета в байроновской поэме, также построенного из четырех элементов, из их более или менее повторяющихся описаний. Чело, как правило, бледное, прорезанное морщинами, нахмуренное. Волосы черные, густые, контрастирующие с бледностью чела (особенно выразительно описание в «Гяуре»: «И хлынул прядей черный вал, Змеясь вкруг бледного чела, — Как бы Горгона отдала Ему своих чернейших змей, Что страшный лоб венчают ей»). Взгляд гордый, огненный, властный, пронизательный. Улыбка язвительная, надменная. Если добавить к этому необыкновенную подвижность лица, подчас — сосредоточенность на глубоком, таинственном переживании, то весь внешний облик центрального персонажа оставляет впечатление силы, резкой дисгармоничности и незаурядности.

Однако в самом описании, в самой тональности этих элементов русская поэма обнаруживает интересное отличие. Чернец у Козлова выглядит так:

Утраты, страсти и печали
Свой знак ужасный начертали
На пасмурном его челе.

Несколько ниже:

...И робко, дико озирался.

Печаль рядом с пасмурностью и робость рядом с дикостью — то новое, что обращает на себя внимание в портрете персонажа. «Описание наружности чернеца целиком взято из британского поэта, только не проникнуто его энергией», — отмечал еще А. В. Дружинин³. Тут заметнее влияние Пушкина, хотя, как будет

показано потом, корни этого явления идут еще глубже, в предромантические формы русской поэзии.

Такая краска, как «унылость», печаль, щедро подмешана в портрет Войнаровского, что может, на первый взгляд, показаться неожиданным ввиду особого, активного характера этого персонажа.

...Угрюмый взгляд,
Вооруженье и наряд
И незнакомца *вид унылый*...

Под сводом неба голубым
Лежал я мрачный и *унылый*...

Свой рассказ Миллеру о себе Войнаровский сопровождает гневом и слезами:

И часто гнев его объемлет
Иль *слезы* падают из глаз...

Замерзает Войнаровский на могиле жены в характерной позе:

Изгнанник мрачный и *унылый*
Сидит на холме гробовом
В оцепененьи оковом...

Массовая романтическая поэма 20–30-х годов не только подхватывает этот контраст, но передает его еще сильнее и подчас — утрированнее. Она еще больше расслабляет мрачную энергию байроновского портрета.

Центральный персонаж поэмы А. Ф. Вельтмана «Беглец»:

Цветущих лет черты живые
Оделись *скорбью* с ранних пор;
Глаза, как небо, голубые
И мрачный, неподвижный взор.
Но все как будто украшали
Его лицо *следы печали*⁴.

Характерны еще в этом портрете голубые, как небо, глаза (вместо обычных черных глаз байроновских героев), что, возможно, имеет и «этнографический» оттенок. Ведь герой вельтмановской поэмы Леолин — казак с Дона.

Центральный персонаж поэмы П. А. Машкова «Разбойник»:

...потуплен взор молодой.
Он полон мрачною тоскою,
Блестит *слеза* в его очах.
Как шелк, на юноши плечах
Ложатся волосы волною⁵.

Волосы, лежащие, «как шелк», невольно заставляют вспомнить, по контрасту, черные волосы Гяура: «...Как бы Горгона отдала Ему своих чернейших змей...»⁶

Тоска, печаль, уныние кажутся уже недостаточными многим авторам романтических поэм, и их герои часто плачут. Или, как сказано у Е. Ф. Розена о главном герое поэмы «Ссылный»:

И жадно дух горящий погрузился
Во влагу слез...⁷

Все это не означает, что русская романтическая поэма в описании внешности персонажа вовсе стирает печать его превосходства над другими. Нет, такая печать остается. Она видна, например, в том, что фиксируется и получает особый смысл характерная деталь романтического портрета — чело. Чело высокое, бледное, изборожденное морщинами, на котором рукой судьбы начертано высокое предназначение героя. Чело, приковывающее внимание к герою в толпе других людей.

В поэме «Войнаровский»:

...И на челе его слегка
Тревожные рисует думы
Судьбы враждующей рука.

...Как мрамор лоснится чело.

В анонимной поэме «Любовь в тюрьме»:

...Но на челе его высоком
Ненарушаемый покой⁸.

В поэме некоего П. С. «Поселенцы»:

...Стопились на челе
Бразды заботы и печали⁹.

Душой этого образа, более или менее открыто обнаруживающейся во всех примерах, является, конечно, параллелизм: «гора — чело». Чело (как гора) заволакивается облаками, изрезывается складками-морщинами; от него веет величием и неприступностью.

В том же «Войнаровском»:

...Лишь только мраком и тоской
Чело Мазепы обложилось.

...Как пред рассветом ночи мгла,
С его угрюмого чела
Сбежало облако печали.

Ограничимся этими примерами: из романтических поэм 20–30-х годов их можно черпать без конца.

Широкое распространение приобрел и излюбленный байроновский параллелизм: душевные переживания центрального персонажа — буря в природе¹⁰. Только буря, а также родственные ей явления способны служить достаточным эквивалентом душевных волнений героя в моменты отчуждения.

В «Чернеце»:

Ночная тень, поток нагорный
И бури свист, и ветров вой
Сливались втайне с думой черной,
С неутолимою тоской.

Характерно и первое появление этого персонажа в монастыре:

Раз ночью, в *бурю*, он пришел.

В «Войнаровском»:

Во время бури заглушала
Борьба стихий борьбу души...

Покоен он — но так в покое
Байкал пред бурей мрачным днем¹¹.

В «Гайдамаке» Рылеева:

Опасность, кровь и шум военный
Одни его животворят
И в буре битв покой мгновенный
Душе встревоженной дарят.

К бурям, штормам, обвалам, ночному мраку и т.д. главный герой испытывает неодолимое влечение.

Пленник в поэме Машкова:

...Любил бросать свой мрачный взгляд
На скал чернеющий ряд.
Или за час перед грозою
Он замечал, как ветер ревел,
Как туча небо омрачала,
На Волге черный вал шумел
И ярко молния блистала...¹²

Лельстан в поэме Вельтмана «Муромские леса»:

...Я выпил бы море,
Чтоб бурю души успокоить на миг¹³.

Борский в одноименной поэме А.И. Подолинского:

...В отчизне Тяля видел он
С снегами слитый небосклон
И горы льдистою громадой,
И гул падения лавин
С какой-то горестной отрадой
Он слушал в сумраке долин¹⁴.

Ограничимся приведенными примерами: их опять-таки можно приводить без конца.

Печать высоты сопряжена, как правило, именно с описанными деталями, но не всегда с ними, иногда же она достигается и вне принятого в романтической поэме круга примет вообще. Пример последнего дает Подолинский, поэт, который в других отношениях был, если можно так сказать, ярко несамостоятелен (мы еще коснемся этого обстоятельства ниже). В поэме Подолинского «Борский» проявилось стремление вообще отказаться от традиционных деталей портрета центрального персонажа, но сохранить при этом значение и дух такого портрета. В ответ на реплику Борского: «Отец! Я жил!» — священник говорит:

Ты жил! Но где ж твои седины,
Примета горестей и лет?
Или глубокие морщины,
Печальных дней печальный след?—

на что, в свою очередь, Борский отвечает: «О, не суди меня по взгляду!»¹⁵

Какие же следуют отсюда выводы? Русская романтическая поэма сохраняет печать высоты и значительности в портрете центрального персонажа. Однако она ее смячает. Смягчает (вслед за Пушкиным) прежде всего с помощью некоторой этнографической окраски, правда, очень умеренной (вроде голубых глаз — вместо типично «байроновских» черных) и подчас кажущейся инородной¹⁶. А главное — деталями психологического, отчасти сентиментального плана, явно ослабляющими бурную энергию байроновского центрального персонажа. Жирмунский отметил, что характерный для южных поэм Пушкина психологический эпитет «унылый» не встречается у Байрона¹⁷. Тут вновь действует прочная национальная традиция.

Можно отметить буквально считанные исключения из этого правила. И они — мы увидим ниже — не случайны.

Так, в поэме Ф. А. Алексеева «Чека» главный герой, мятежный уральский казак, описывается таким образом: хотя

Уныло с уст его сбегал
На грудь кудрявой ус волною¹⁸,

но:

...в сумрачных очах
Свирепый *пламень* отразился.

...На цепи голову склоня,
Сидел Чека. В нем взор угрюмой
Был полон смутного *огня*
И омрачался *черной* думой.

...Со стоном он воспоминал
Былую жизнь, родные степи
И, как безумный, *грыз* и *рвал*
Полузаржавленные цепи...¹⁹

Другой пример несмягченной суровости и мрачности внешнего облика — центральный персонаж рылеевского «Гайдамака»:

...как юный *тигр*
На всех глядел, нахмурия брови...

...Суров, и дик, и одинок,
Чуждаясь всех, всегда угрюмый.

...Всегда опущены к земле
Его *сверкающие* очи.

Встречаем мы в его описании и такую «демоническую» деталь, как «хохот», с которым он вонзает булат в свою незащищенную жертву.

Наконец, третий пример — поэма «Войнаровский», но не ее главный персонаж, а другой — Мазепа. Хотя печать «тоски» отмечена и в нем (как и в герое «Гайдамака»), но это не «печаль», не уныние. Зато в нем (как и в Чеке) мы наблюдаем «пламень дикий» — неумную, не смягчаемую ничем гордую страсть:

Из-под бровей нависших стал
Сверкать какой-то пламень дикий²⁰.

Значение этого несколько контрастного (по отношению к Войнаровскому) описания внешности Мазепы, как и вообще фактическая двугеройность поэмы Рылеева, нам станет ясным потом.

Среди «других»

Как соотносится центральный персонаж с другими в русской романтической поэме? То, что он значительнее и ярче их, — очевидно. Но характерно ли для него то подавляющее воздействие на окружающих, которое отличает героев Байрона?

У Байрона превосходство центрального персонажа — уже в его способности оказывать гипнотическое влияние на других.

«Он знал искусство (иль рожден был с ним) Свой образ в душу заронить другим... Кто раз его видал, Тот встречи никогда не забывал» («Лара». Песнь I. Ст. XIX). «Он знал и с к у с с т в о в л а с т и, что слепой Всегда владеет, леденя, толпой» («Корсар». Песнь I. Ст. VIII). «Как птица, встретя взор змеи, Бессильно бьется в забытьи, Так взор его глазам людским Несносен и неотвратим» («Гяур»). Превосходство центрального персонажа нередко закрепляется, так сказать, и формально. Если он не одинок, как гяур, отступник веры, то обычно стоит во главе данной группы людей. Селим — во главе восстания, Алп — авангарда турецких войск, сражающихся с его соотечественниками.

Но обратим внимание на положение Войнаровского в якутской ссылке. Между ним и другими — невидимая грань:

Иных здесь чувств и мыслей люди:
Они не поняли б меня.
И повесть мрачная моя
Не взволновала бы их груди.

Поэтому Войнаровский по отношению к окружающим холоден, сдержан, молчалив, суров. Но интересно отметить — ему хотелось бы большего:

...я б желал,
Чтоб люди узника чуждались,
Чтоб *взгляд мой душу их смущал*,

Чтобы меня средь этих скал,
Как привидения, *пугались*.

Именно такое действие — смущение, страх, безоговорочное подчинение — оказывали на других Лара, Конрад, Гяур. И именно такие взаимоотношения с окружающими гарантировали центральному персонажу мир и относительный душевный покой. Войнаровский нарисовал в своем воображении типичную схему поведения байронического героя. Не будем решать вопрос, насколько она органична для героя Рылеева: для нас достаточно того, что Войнаровский лишь мечтает о ней, что в жизни он не таков.

В жизни контраст между центральным персонажем и другими сглаживается — до определенной степени, конечно. Собеседник Войнаровского, Миллер, отдавший всего себя науке, отрешенный от житейских забот, не может быть единомышленником борца за вольность и «государственного преступника». Однако исповедь Войнаровского находит в нем сочувствие и понимание:

В беседе долгой и живой
Глаза у обоих сверкали.
Они друг друга понимали
И, как друзья, в глуши лесной
Взаимно души открывали.

Если хотя бы один человек способен прорвать блокаду непонимания и холодности вокруг главного героя, то общее отношение его с окружающими «дебайронизируется», лишается беспрочно-мрачного, жесткого колорита.

В других случаях смягчение достигается тем, что гнетущее, подавляющее воздействие героя на окружающих является окказиональным. Оно вызвано какими-то определенными жизненными обстоятельствами и со временем проходит или уменьшается.

Чернец в монастыре:

Дичился всех, от всех скрывался,
Его вид чудный всех страшил,
Чернец ни с кем не говорил...

Однако уже в следующей строфе мрачная угрюмость Чернеца разрешается горячей исповедью, а то обстоятельство, что он производил на других странное впечатление, пугал их, страшил, находит свое объяснение в сокрытом им преступлении.

Смягчение контраста выражается и в том, что центральный персонаж (в отличие от байроновского героя) не стоит во главе какой-либо группы людей — разбойников, пиратов, мятежников и т.п. Обычно он на это и не претендует и один-одинешенек пускается во все тяжкие. Герой «Чернеца», бросив свой родимый край, семь лет один бродил по «ущельям мрачным и горам». Один бежит на чужбину Леолин, герой поэмы Вельтмана. Одинокими скитаются герои Подолинского — Борский и Нищий, герой поэмы Машкова «Разбойник». Последний (как это видно из заглавия произведения) все-таки угодил в конце своих странствий к разбойничьей шайке оказанием филантропической помощи пленникам:

Несчастных жертв чтобы спасти,
Их тайно слезы отирать²¹.

Отметим также, что центральным персонажем поэмы Рылеева (каковы бы ни были тому причины) выбран такой герой, который не стоит во главе движения; он сподвижник вождя повстанцев Мазепы.

Лишь в немногих, считанных случаях центральный персонаж занимает главенствующее положение. В анонимной поэме «Любовь в тюрьме» герой выступает вначале застрельщиком восстания болгар против турок:

Свободы голос, мщенья клич
Воздвигнул я в сердцах болгаров²², —

хотя, правда, во второй части поэмы, преданный соотечественниками, он кончает жизнь одиноким узником. Во главе восставших — по крайней мере части восставших — стоит и герой «уральской повести» Алексеева Чека, которого мы уже приводили как пример несмягченной, более «байронической» обрисовки портрета. Вообще соответствие такого портрета и особого положения центрального персонажа — очевидно и может быть подтверждено еще творчеством Рылеева. Правда, в «Гайдамаке», за незаконченностью поэмы, трудно точно определить позицию центрального персонажа, но в другом персонаже Рылеева — в Мазепе²³, возглавившем борьбу против царя и вместе с тем в своей внешности отмеченном печатью «какого-то пламени дикого», такое соответствие неоспоримо. Назовем еще героя другой поэмы Рылеева, Наливайко, также находящегося во главе восстания, хотя эта поэма, будучи не законченной, не дает развернутого описания внешности центрального персонажа²⁴.

Отчуждение

Разумеется, и в русской романтической поэме описанные выше формы контраста (при всей их трансформации) свидетельствуют об отчуждении центрального персонажа. И в русской романтической поэме главный герой отпадает от большинства, от своих соотечественников.

Как правило, позиция персонажа асоциальна, противостоит господствующей государственной власти или же национальному объединению. Все центральные персонажи поэм Рылеева — Войнаровский, Наливайко и Гайдамак — повстанцы. Участниками восстания — в одном случае антиправительственного и антикрепостнического, в других — национально-освободительного (антитурецкого) — являются главные герои поэм «Чека» и «Любовь в

тюрьме». Многие или совершили преступление — убийство (Чернец, Нищий, Борский, герой поэмы Розена «Ссылный», герой поэмы П. С. «Поселенцы» Андрей Елимов и т.д.), или скрыли преступление другого (Леолин), или же, наконец, просто нарушили какой-либо моральный закон, традицию (крестьянская девушка в «Безумной», отдавшаяся возлюбленному и подвергнутая за это остракизму). Во многих произведениях герой вынужден уйти, *бежать* из родных мест («Беглец» — названо одно из произведений такого рода — поэма Вельмана) для того, чтобы не подвергнуться наказанию, или же просто потому, что его уже ничто не связывает с соотечественниками — ни интересы, ни стремления.

В резко утрированном виде асоциальную позицию центрального персонажа описывал Н. И. Надеждин. В рецензии на «Борского» он говорит, характеризуя русскую романтическую поэму в целом: «Нет ни одной из них, которая не гремела бы проклятиями, не корчилась судорогами, не заговаривалась во сне и наяву и кончалась бы не смертоубийством. Подрать морозом по коже, взбить дыбом волосы на закружившейся голове, облить сердце смертельным холодом, одним словом — бросить тело и душу в лихорадку... вот обыкновенный эффект, до которого добиваются настоящие наши поэты. *Душегубство* есть любимая тема нынешней поэзии, разыгрываемая в бесчисленных вариациях: резанья, стрелянья, утопленничества, давки, заморозенья... et sic in infinitum!»²⁵

Надеждин, конечно, нарочито смешивал чисто юридический и эстетический аспекты «преступления» персонажа, подводя его, так сказать, под статью уголовного кодекса (в той же рецензии критик высказывал сожаление, что «не существует поэтической уголовной палаты»). Это входило в его намерения — дискредитировать романтизм. В действительности сам факт преступления в произведениях подобного рода нельзя понимать буквально. Мы уже приводили замечание Белинского: Шиллер не был разбойником, хотя в Карле Мооре он выразил свой идеал человека. Это предупреждение не только против биографического толкования художественной ситуации, но и против толкования наивно-юридического. Самым важным в подобных «преступлениях» был эффект отчуждения, то есть выпадение персонажа из принятых норм, обычаев, традиций, восстания против них. Именно поэтому мы можем сопоставлять такие по существу действительно различные поступки героев, как, скажем, участие в национально-освободительном восстании и убийство из ревности²⁶.

Однако определим более точно тот характер отчуждения, который продемонстрировала русская романтическая поэма.

У Байрона позиция центрального персонажа — как предводи-

теля разбойников, пиратов, повстанцев — тоже резко асоциальна или — как ренегата — тоже резко противопоставлена национальному объединению. Однако отчуждение начинается еще до ухода к разбойникам или к враждебной армии. Центральный персонаж еще до решительного шага ощущает свое одиночество — и это уже есть его потенциальное бегство: «Отъединен от всех, казалось, он Магическим был кругом огражден» («Лара». Песнь I. Ст. VII); «Он странником был в этом мире — он, Как скорбный дух, сюда был занесен» (Там же. Песнь I. Ст. XVIII). Мятеж, пиратство и т.д. лишь увенчивают процесс отъединения. Однако при этом они придают ему дополнительную остроту.

Важно учесть (что не всегда делается) особую позицию байроновского героя: и в новом своем окружении он сохраняет то же одиночество: «Но кто их вождь? Гром имени его — Во всех портах, но больше ничего. Он чужд им...» («Корсар». Песнь I. Ст. II); «Он одинок: он ни одной Здесь не найдет души родной; Войска идут за ним: он смел, Он им добычу дать умел... Но он — из христиан, и то Не в силах позабыть никто» («Осада Коринфа». Ст. XII). Одинок Гяур в своем новом прибежище, в монастыре, так как ему чужо религиозное рвение братии: «Он ждет конца, не преклонясь, Молитве внемлет, не молясь». Одиок и Селим в шайке пиратов. Герой Байрона дважды отъединен: вместе со своим новым отчуждением против остального мира и, опираясь сам на себя, против нового окружения.

Но отсюда следует, что почти вся внутренняя жизнь героя, протекая в глубине, остается недоступной окружающим: «Дрожанье губ да бледности налет Вдоль строгих черт — вот все, что выдает Глубины страсти» («Корсар». Песнь I. Ст. X). Сфера внутренней жизни персонажа очень скудно освещается и повествователем, следовательно, остается недоступной и читателю. Момент тайны — важнейший атрибут духовной жизни персонажа (так же как и его прошлого, предыстории). Мы только отраженно, по косвенным данным можем судить о силе и значительности тех процессов, которые совершаются в сознании героев.

У Байрона решительный шаг лишь венчает процесс отчуждения, который, однажды начавшись, прогрессирует с нарастающей силой. В конфликте центрального персонажа с окружением может быть большее или меньшее обострение, но не может быть перемирия, восстановления равновесия. Только в далекие юные годы (о которых сообщает предыстория) возможны были наивно-гармонические отношения с окружающими людьми; но, раз ступив на путь разочарования, центральный персонаж обречен пройти его до конца. По выражению одного русского критика тех лет,

байроновские герои «отличаются каким-то фатализмом: это существа, выходящие из круга человечества; это потомки древних титанов, которые носят на челе своем как бы наследственное клеймо, печать отвержения, постигающего гордых и мятежных их предков»²⁷. Или, как заметил другой критик, «герои байроновские дышат не воздухом, а пламенем»²⁸.

В русской романтической поэме тоже встречается такой тип коллизии, когда отчуждение центрального персонажа, до решительного шага, развивается с нарастающей силой, не знает ни перемирия, ни восстановления статус-кво. До определенной степени это байронический тип отчуждения, если отвлечься от тех коррективов, которые уже внесены выше (смягчение демонических черт в портрете, смягчение контраста с окружением и т.д.). Но если принять эти коррективы, то только что процитированное определение Улыбышевым байронических героев — «...потомки древних титанов...» — применить к центральному персонажу какой-либо русской поэмы довольно трудно. Однако самое интересное то, что по крайней мере до романтических произведений Лермонтова (о которых речь впереди) подобный прогрессирующий тип отчуждения находился на периферии литературы, был предметом разработки откровенно эпигонской и массовой поэмы: в «Борском» и «Нищем» Подолинского и т.д. Художественно значительные явления русского романтизма показывают более сложную картину.

Возьмем поэмы «Чернец» и «Войнаровский» — и противоположные и вместе с тем по глубинным принципам художественной мысли и поэтики во многом сходные произведения.

В духовном развитии Чернеца можно отметить несколько моментов.

1. Под влиянием сиротства, сурового детства начинается процесс отчуждения почти в классической его форме: с разрывом связей с окружением, бегством на лоно дикой природы и т.д.:

...Я должен был таить,
Страшась холодного презренья,
От неприветливых людей
И сердца пылкого волненья,
И первый жар души моей...

Любил я по лесам скитаться,
День целый за зверьми гоняться,
Широкий Днепр переплывать,
Любил опасностью играть,
Над жизнью дерзостно смеяться...

2. Но счастливая любовь как рукой сняла малейшие признаки отчуждения, установила гармонические отношения между центральным персонажем и миром:

Давно л дух томился мой,
Убитый хладною тоской?
И вдруг дано мне небесами
И жить, и чувствовать вполне,
И плакать сладкими слезами,
И видеть радость не во сне!

3. После коварства «злодея» — дальнего родственника невесты, после того, как «желанный брак разрушен был» и возлюбленная умерла, вновь возникает ситуация отчуждения с теми же самыми, но только усиленными, симптомами: одиночеством, бегством из родного края, попыткой найти успокоение на лоне дикой природы:

Я брсил край наш опустелый;
Один, в отчаяньи, в слезах,
Блуждал, с душой осиротелой,
В далеких дебрях и лесах.

4. Постепенно, однако, черные думы просветлели, и в сознании героя возникает сладостное упование на встречу с любимой «в небесах». Вновь начинается противоположное стремление: к людям, к родным местам, к миру:

Хотел последний бросить взгляд,
Увидеть край, весь ею полный,
И сельский домик наш, и сад,
И синие днепровски волны...

5. Случайная встреча с убийцей перевернула весь душевный мир героя («хотел простить — простить не мог»), приведя его к самой резкой форме отчуждения — к преступлению, к убийству.

6. Наконец, после убийства вновь бегство — в монастырь, но на этот раз затем, чтобы «слезами и покаяньем» искупить «буйное страданье» прошлого.

Таким образом, духовное развитие центрального персонажа протекает не ровно, но волнообразно. Трижды (пункты 1, 3, 5) возникает и обостряется процесс отчуждения. И трижды пробуждается обратное стремление — к восстановлению гармонических отношений с окружающими людьми, с миром (пункты 2, 4, 6). Собственно, смена и противоборство обеих тенденций составляют логику развития этого героя.

А как обстоит дело в «Войнаровском»?

1. Прошлое центрального персонажа — его детство, юность — рисуется в мягких, почти идиллических тонах:

...знал и я когда-т радость
И от души людей любил,
И полной чашею испил
Любви и тихой дружбы сладость.
Среди родной моей земли,
На лоне счастья и свободы
Мои младенческие годы
Ручьем игривым протекли.

Ни на какие симптомы разлада нет и намека. Напротив, нанесены иные, противоположные по значению краски.

2. Перемена началась с участия в мятеже Мазепы. Отпадение от центральной власти, борьба с соотечественниками, месть и убийство («Я степи кровью обагрил И свой булат в войне кровавой О кости русских притупил») — все это, с типологической стороны, острейшее проявление знакомого нам процесса.

3. Под знаком отчуждения протекает и последняя фаза жизненного пути Войнаровского, с прогрессирующим отъединением от людей, параллелизмом мрачного душевного состояния героя и суровости природы и т.д. (но при тех коррективах, которые оговорены выше: один из персонажей, Миллер, все же прорывает завету непонимания вокруг героя и смягчает контраст).

В связи с этим, кстати, употреблено и само понятие отчуждения²⁹:

Всегда дичится и молчит,
Один, как *отчужденный*, бродит...

Если отвлечься от мотивов отчуждения (о которых речь впереди), то в самом течении этого процесса в «Чернеце» и в «Войнаровском» есть сходные моменты. Это не одномерный, не монотонный, но прерывистый и внутренне противоречивый процесс. Отчуждение может вызывать противоположную тенденцию или сменять ее.

А какова позиция центрального персонажа в новом окружении? Мы отмечали, что у Байрона герой и здесь сохраняет свое одиночество, что он дважды отъединен: вместе со своим новым окружением против остального мира и, опираясь на себя, против нового окружения. О Чернеце и Войнаровском этого не скажешь. Чернец в своем новом прибежище, монастыре, отъединен (на первых порах) от окружающих, от братии, но не от их «дела». Наоборот, «в торжественный молитвы час и он певал хвалебный глас» (ср. Гяур в монастыре: «Хоть и монашески одет, Он отклонил

святой обет» и т.д.). С другой стороны, и Войнаровский среди повстанцев находит полных единомышленников, целиком отдаваясь общему делу (то же самое можно сказать о Наливайке).

В связи с этим важно то, что русская поэма, вслед за пушкинским «Кавказским пленником», отливает вторичную ситуацию от первичной (см. об этих понятиях в предшествующей главе), в то время как для Байрона эта вариантность несущественна: его герой чувствует себя почти одинаково и в свободно выбранной, и в навязанной ему ситуации. Сравним хотя бы последнюю и предпоследнюю фазы эволюции Войнаровского (см. выше пункты 3 и 2). В последнем случае важно то, что злоключения Войнаровского вытекают из новой, навязанной ему ситуации — из ссылки.

И все же есть по крайней мере два ярко выраженных случая, когда герой сохраняет в новом окружении особую позицию. Первый — это Мазепа:

Угрюмый с нами, он молчал
И равнодушнее внимал
Полков приветственные клики.
Вину таинственной тоски
Вотще я разгадать старался, —
Мазепа ото всех скрывался...

...Ноникогда не в силах я
Был замыслов его проникнуть.

Другой пример — центральный персонаж «Гайдамака». Правда, придя к повстанцам, он дал клятву «за Сечь свободную стоять» (как и Мазепа объявил о своей борьбе с самовластьем). Но все ли он высказал, не утаил ли чего на сердце?

...бродит, как порок,
В местах глухих он с тайной думой³⁰.

Отдаваясь целиком общему делу, центральный персонаж не сливает до конца с ним все свои стремления и душевные силы, угрюмо храня какую-то тайну. Заметим, что это относится именно к тем героям, чью исключительность мы уже отмечали и в портрете и в соотношении с другими персонажами.

Мотивы отчуждения

Начнем с Байрона. Мотивы отчуждения его героев Жирмунский определяет следующим образом: «В большинстве «восточных поэм» это — причины личные, романические: с одной стороны —

обманутое честолюбие и задетая гордость, с другой стороны — переживание любви, единственной и страстной, наполнявшей всю жизнь героя и оставшейся неудовлетворенной. Оба мотива одновременно присутствуют в биографии Селима, Алпа, Уго; в чистом виде любовный мотив представлен Байроном в «Гяуре». В «Корсаре» и отчасти в «Чайльд Гарольде» выдвигается другая причина: разочарование в людях, скептическое отношение к их нравственному достоинству, явившееся на смену простой доверчивости и любви к людям... Наконец, в том же «Чайльд Гарольде» и отчасти в «Ларе» говорится об игре страстей в душе героя, о его юношеских увлечениях и разгульной жизни, в которой перегорела душа его, охладев к страданиям и радостям земного существования»³¹.

Это объяснение формально правильно. Но оно проходит мимо самого главного в мотивировке отчуждения.

Возьмем «Гяура». Жирмунский говорит, что здесь «любовный мотив» представлен в чистом виде, и, действительно, именно потеря Гяуром его возлюбленной Лейлы толкает его на убийство Гассана, заставляет бежать в монастырь. Но какое же неизмеримо более широкое значение придано «любовному мотиву»! «Я пережил ее (Лейлу. — Ю. М.), но связь Распалась меж людьми и мной: Змея вокруг сердца обвилась, Зовя на все идти войной». Потеря возлюбленной переживается как некое чрезвычайное, кризисное событие как катастрофа миропорядка, влекущая за собой непримиримую борьбу со всем. Борьбу не только с земным, но и с небесным, с силами, ответственными за наличное устройство бытия («...видно по глазам, Что вызов шлет он небесам!» — сказано о том же Гяуре).

За конкретным угадывается общее; перспектива ведет неограниченно далеко. Вообще романтическое двоемирие — вовсе не только там, где фантастика. Романтическое изображение «двоемирно» и вне фантастического плана благодаря расширению мотивировки, когда образ неминуемо двоятся на конкретно-ощутимый и обобщенно-субстанциальный.

Таким образом, настоящая мотивировка отчуждения у Байрона значительно шире номинальной: это действительно неприятие всего сущего порядка вещей (отмеченная выше «таинственность» внутренней жизни персонажа, молча, сосредоточенно и непреклонно вынашивающего свою «думу», способствует этому расширению мотивировки: «...но что таилось в нем, сказать не мог никто» — «Корсар». Песнь I. Ст. IX).

Характер отчуждения у Байрона был точно уловлен Белинским. «Добряк! — писал критик, обращаясь к «русскому романтизму», — ...ты не понял его, этого Байрона, ты не понял ни его

идеала, ни его пафоса, ни его гения, ни его кровавых слез, ни его безотрадного и гордого, на самом себе опершегося отчаяния, ни его души, столько же нежной, кроткой и любящей, сколько могучей, непреклонной и великой! Байрон — это был Прометей нашего века, прикованный к скале, терзаемый коршуном... Он проклял настоящее и объявил ему вражду непримиримую и вечную...»³²

В этом отзыве уловлен тотальный характер байроновского отчуждения, выходящего за пределы любой более частной мотивировки и вынужденного — именно ввиду своей тотальности — противопоставлять всему объективно-сущему индивидуально-личное («...на самом себе опершееся отчаяние»).

Отсюда следует, что месть центрального персонажа направлена не только на конкретного виновника — скажем, на Гассана, Джаффира и т.д.: «Отвергнут, оклеветан с юных дней, Безумно ненавидел он людей. Священный гнев звучал в нем как призыв Отмстить немногим, миру отомстив» («Корсар». Песнь I. Ст. XI). Центральный персонаж впадает в излишества мести, у него руки в крови людей, прямо не причастных к его бедам. Это действительно месть всему человечеству, всему миру, и в его лице — Богу. Но, с другой стороны, тотальность мотивировки объясняет особое, отединенное положение центрального персонажа в новом окружении, то есть среди как будто бы таких же мстителей и недовольных, как он сам. Дело в том, что у всех других могут быть конкретные цели борьбы, но главному герою никакая конкретная цель не кажется достаточной. В том числе и цели социальной борьбы. Лара — глава восставших крестьян, но не выразитель их социальных интересов: «Что для него освобожденный раб? Чтоб сильных смять, повел он тех, кто слаб» (Песнь II. Ст. X). Селим — глава пиратов, но не единомышленник тех из них, кто ставит конкретные цели освобождения родины: «Иные целям преданы Высоким; в чаянии свобод Здесь Ламбро³³ гордые сыны С друзьями чертят план войны... Пусть сердце тешат болтовней О равноправьи всем рабам. Где это в мире? Вздор пустой! Но я люблю свободу сам» («Абидосская невеста». Песнь II. Ст. XX). Тем более, конечно, чужды Алпу конкретные цели борющихся с ним бок о бок мусульман. У него, оклеветанного и изгнанного соотечественниками, своя забота: «Чтоб поняла его страна, Кого утратила она, Решил он крест Луной стереть И отомстить иль умереть!» («Осада Коринфа». Ст. IV). Совпадает направление удара центрального персонажа и его нового окружения, но не внутренние мотивы и интересы.

Мотивы конкретной социальной и национально-освободительной борьбы иногда звучат в байроновских поэмах от лица повествователя: таковы начальные строфы «Гяура», прославляющие

героики свободной в прошлом Греции. Один раз эти мотивы про-
рались во внутренний мир центрального персонажа: «Алп, хоть
изменой заклеямен, Великих не забыл времен... Кто жаждет под-
вига — глядит На Грецию и, вдохновлен, Идет топтать металл
корон...» (Ст. XV). Но это не больше, чем минутное сомнение,
тоска души. Высокие мотивы могут звучать в авторской речи как
корректив к умонастроению героя, но позиция последнего в об-
щем не меняется. В лучшем случае ему дано тосковать по целям
высоким и определенным, но не дано закрепиться за них в своем
всеобщем отрицании — в том, что Белинский называл гордым
проклятием всему настоящему («...он проклял настоящее и обя-
вил ему вражду непримиримую и вечную»).

И в русской поэме мотивировка отчуждения — главный нерв
романтической коллизии. В ряде случаев мотивировка весьма ши-
рока: разочарование в людях, в их достоинствах, идеалах. Процесс
этот развивается с переходом от юности (наивно-гармонических
отношений с людьми) к зрелости (прозрению).

В юности Борский, «подозренью недоступный»:

слепо сердцу доверял;
Он верил дружбе неподкупной...

Но потом

С его очей повязка пала,
И, без покрова, жизнь предстала
В своей ужасной наготе...
Что нашел в толпе людей?
Корысть, измену, хлад разврата
И легкомыслие детей!³⁴

Еще прямее формулирует свое обвинение людям Андрей Ели-
мов:

Я добрым был роде на свет,
Я чувствую... но с колыбели
Сперва отец и мать, там свет
Меня невинного презрели —
Восторг — в безумство облекли,
Добро — в тщеславье, гордость — в злобу
И дружно юношу свели
Злодейства к снежному сугробу;
И я погряз в злодействе; я
Злодей, а мог быть добрым! Кто же
Завлек и погубил меня?
Ошибкой люди!³⁵

Массовая поэма доводит эту мотивировку до слезливой и навязчивой ламентации.

Вместе с тем в русле, так сказать, общей мотивировки отчуждения возникает противоположная тенденция. Возникает вначале на авансцене литературы, а затем, конечно, проникает и во второстепенные, третьестепенные явления русского романтизма.

Начнем с того, что значительное распространение в романтической поэме получает мотив сиротства. Он встречается у Байрона, в «Абидосской невесте», но на русской почве получает иное выражение. Байроновский Селим, который взят в дом Джаффиром, убившим его отца, испытывает муки уязвленной гордости, обманутого честолюбия³⁶. Центральный персонаж в русской поэме узнает сиротскую долю с другой, более будничной стороны. Чернец:

...Родимой ласки не видал;
Веселья детства пролетали,
Едва касаясь до меня...

Значение сиротства в «Чернце» как мотива разочарования и отчуждения было отмечено одним из первых рецензентов. «При самом рождении Чернец уже познакомился с несчастьем сиротства и под гнетом строгой судьбы образовался к цельным и мрачным страстям», — писал Вяземский³⁷. К этому надо добавить, что у И. И. Козлова (так же, как в пушкинских «Братьях разбойниках») мотив сиротства был опрошен, так сказать, одомашнен и что именно в таком качестве восприняла этот мотив русская романтическая поэма.

В «Братоубийце» Э. И. Губера:

Не в добрый час родился я.
Меня забота пленала,
Нужда вскормила, — мать моя
Меня отгрудь отрывала...
Боясь, чуждаясь сироты,
Со мною дети не играли...³⁸

В «Огине» Волинада (Н. Д. Данилова):

Тут я совсем осиротел.
Мне чуждый воздух стал природный...
И мир пространный опустел:
И как отверженный, безродный,
Я на развалинах сидел...³⁹

При этом массовая литература, как это ей свойственно, или мелодраматизировала мотив сиротства (так, у Покровского устранение со сцены родителей происходит не без театрального эффек-

та: «Отец и мать убиты громом... Остался в жалких сиротах...»⁴⁰), или же превращала его в застывшее клише, механически вдвигаемое в сюжет. Пример последнего — поэма Подолинского «Нищий», герой которой, убив брата, попал в тюрьму и, сведя в могилу обезумевшую от горя мать, переживает муку сиротской доли. По этому поводу Дельвиг писал в рецензии на поэму: «Совесть его не мучила, нет... его тревожила только одна мечта, что он *сирота!*»⁴¹

В целом же изменение мотива сиротства — это часть более широкого процесса. Герой «Чернеца» вспоминает о прежней жизни своей — в любви и счастье («...Уж мнил я скоро быть отцом; Мы сладко в будущем мечтали...»). И вот, лишенный благ тихого семейного счастья, отцовства, переживает он муку отчуждения. Еще никогда в поэтике романтической поэмы не было такой одомашненной, семейной, простой мотивировки. Как говорил А. Д. Улыбышев, продолжая сопоставление Козлова и Байрона, русский поэт представляет нам в характере своего Чернеца «человека со всеми его отличительными признаками...»⁴².

С другой стороны, мотивировка в «Войнаровском», будучи иной — гражданской, общественной по содержанию, отличается той же конкретностью. Мотивы отчуждения Войнаровского столь ясны самому герою, что становятся его практической и моральной целью. Он идет против самодержавной власти «за дело чести и отчизны», то есть за идеалы свободы, в декабристском ее понимании. В такую же законченную, литую формулу запечатлевается стремление Наливайки: он «не в силах»

...вековые оскорбленья
Тиранам родины прощать
И стыд обиды оставлять
Без справедливого отмщенья.

В этом смысле у Рылеева нет никакого расхождения между моральной и практической целью, поставленной перед собой центральным персонажем, и позицией автора. В. И. Маслов в фундаментальной монографии о Рылееве констатировал сходство первого отрывка из «Наливайки» («Киев») и вступительных строк «Гяура»: «Одним настроенем — гражданской грустью по утраченной свободе веет от начала “Гяура” и “Наливайки”»⁴³. Но в том-то и дело, что мотивы конкретной социальной и национально-освободительной борьбы во вступлении «Гяура» сменяются затем более сложной мотивировкой центрального персонажа. В поэме же Рылеева, от начала до конца и от позиции автора до позиции персонажа, господствует одна «гражданская» мотивировка.

То, что часто называют активным, гражданским и т. д. романтизмом, может быть, с точки зрения поэтики, локализовано.

Иначе говоря, это качество локализуется прежде всего в *содержании мотивировки*, в то время как общий строй произведения, объемный и более сложный, сопротивляется прямолинейному противопоставлению двух «роантизмов» (об этом мы будем говорить ниже).

Посмотрим на поведение персонажа еще с одной точки зрения — характера его мести. Белинский, писавший, что в «Чернец» «роковое событие, побудившее героя к отчуждению от людей и мира, — убийство», иронически заключал: «Герой Козлова относится к герою Байрона, как мальчик, задавивший бабочку, к человеку, взорвавшему на воздух целый город с миллионом жителей» (З. 311). Но дело в том, что персонаж Козлова потому не впадает в излишество мести, что ему несвойственна тотальная широкая мотивировка отчуждения. Эта месть стремится сконцентрироваться на определенном виновнике — «убийце сына и жены» и не выливается против всего человечества («целого города с миллионом жителей»). С другой стороны, и адрес мести Войнаровского и Наливайки определен довольно точно — «тираны» и «рабы».

Можно подумать, что конкретизация мотивировки выводит художественный конфликт, а вместе с ним и всю русскую поэму за пределы романтической поэтики. Но в том-то и дело, что нет!

В поэме Козлова есть многоговорящая сцена: склонившийся над могилой жены и сына Чернец вдруг видит, что подъезжает воз со снопами и на возу крестьянин с молодой женой и ребенок «в венке из васильков»:

Гляжу, что ж взор встречает мой?
Жнеца с подругой молодой...
Невольно я затрепетал:
Я все имел, все потерял,
Нам не дали жить друг для друга.
В сырой земле моя подруга,
И не в цветах младенец мой —
Его червь точит гробовой. В слезах тогда к ним на
могилу
Без памяти бросаюсь я;
Горело сердце у меня;
Тоска души убила силу.
Целуя дерн, я разрывал
Руками жадными моими
Ту землю, где я лег бы с ними;
В безумстве диком я роптал;
Мне что-то страшное мечталось;
Едва дышал я, в мутной тьме
Сливалось все, как в тяжком сне;
Уж чувство жизни пресекалось...

Цели конкретизируются и одомашниваются, но отношение к ним остается тем же: страстно-напряженным⁴⁴. Эти цели не могут быть отменены, так как их исполнение есть вопрос жизни, а их неисполнение не только приносит герою величайшее горе, но — что характерно именно для романтического отчуждения — нарушает нормальные отношения с миром и ввергает в состояние душевной смуты, хаоса (не случайна, конечно, переключка последних строк процитированного отрывка с описанием чувств обезумевшего шильонского узника: «то было тьма без темноты, то было бездна пустоты...» и т.д.; впрочем, возможно, это и прямое влияние поэмы Байрона-Жуковского на Козлова).

Важно не упустить одну тонкость: персонаж хотел бы сконцентрироваться на локальной цели, на определенной задаче, но их неисполнение поднимает все пережитое на иной уровень. Оставаясь конкретным в своих стремлениях, не склонный беспредельно расширять свою месть, он в то же время насыщает неудачу катастрофическим, можно сказать, катастрофически-субстанциальным пафосом. И тут, конечно, благодаря романтическому углублению перспективы, «двоемирию», русский романтизм приближается к байроновской категоричности отрицания. А вместе с тем он вновь обнаруживает сходство и в так называемых «пассивной» и «активной» своих разновидностях.

Отсюда обязательность любой конкретной цели, будь то борьба с «тиранами» и «рабами» или достижение личного счастья. Отсюда невозможность отмены этой цели, переживаемой как романтический императив, и особенно мучительное ощущение вынужденного бездействия («Душе честолюбивой бремя Вести с бездействием борьбу...»). Вся «хитрость» романтического конфликта руеской поэмы — в обоюдостороннем процессе: конкретизации мотивировки и сохранении романтически-страстного субстанциально-значимого ее переживания.

Остановимся с этой точки зрения на одном моменте творческой истории поэмы Вельтмана «Беглец». И в первоначальной (1825) и в окончательной (1831) редакции герой поэмы бежит на чужбину, но мотивировка этого шага меняется. В первоначальной редакции Леолин говорит:

Прощайте, тихий берег Дона,
Отцовский прах, и мать моя,
И вся родных моя семья!
От вас, от дружбы, от закона
Бегу навеки в чуждый край,
Несу позор свой за Дунай.
Хоть я преступник, но презренья

Ни от кого не заслужил,
И чести я не изменил.
Увы! чужое преступленье
От правосудия сокрыл.
Забыть свой долг мне страшно было;
Но сострадание склонило,
Я гласу жалости внимал.
Открыто все, и я бежал;
Бежал от страха, от боязни
Не смерти, но поносной казни⁴⁵.

Перед нами своего рода коллизия «долга» и «сострадания», в которой победу одерживает последнее. Но по выходе поэмы из печати (совпавшем с изданием «Чернеца» и «Войнаровского», то есть с мощным подъемом русского романтического движения) Вельтман ощутил недостаточность такой мотивировки и переработал ее в двух отношениях: 1) у Леолина нет ни матери, ни семьи; вводится мотив *сиротства*; 2) Леолин не ограничивается сокрытием чужого преступления: он бежит, чтобы вина определенно пала на него. Причем делает он это не столько из сострадания, сколько под влиянием своеобразного душевного состояния, в котором разочарованность в людях соединилась с жертвенностью. Обращаясь к действительному преступнику, Леолин говорит:

Ты в летах, окружен семьею,
Ты ей подпора! — Я рожден
На свет бездомным сиротою,
Вину твою я бегством скрою;
Пусть на меня падет она!
Мне все равно, мне жизнь одна
Везде, где есть судьба и люди!
Везде они враги мои!
И ласки нежные семьи
Моей не успокоят груди!⁴⁶

Вельтман одновременно и снижает, одомашнивает мотивировку (с помощью темы сиротства) и насыщает ее романтическим духом, впадая даже в некоторые романтические шаблоны. Тяжелая доля сиротства порождает вражду к людям, а последняя переживается как типично романтическое отчуждение, сменившее краткую пору наивно-гармонических отношений:

Первоначально я любил
Людей любовью беззаботной,
Но долго ли я с ними жил
Без немошей, как дух бесплотной?
О память! Душу не волнуй!

Вы не Иосифа ли братья?
Как ваши пламенны объятья!
Как нежен, сладок поцелуй!
Слова любви в устах готовы;
Но вижу я золотые ковы!..⁴⁷

Однако наш анализ мотивов отчуждения будет не полным, если не упомянуть о более сложных случаях. Это относится прежде всего к Мазепе и Гайдамаку. В этих примерах персонаж, во-первых, не довольствуется конкретными целями нового окружения, сохраняя до конца некую тайну мотивов своих действий, а во-вторых, подчас впадает в излишество мести, в ожесточенное «злодейство» (расправа Мазепы над «страдальцем Кочубеем»; или в «Гайдамаке»: «...кровь ручьями лил он холодно... вотще молила дочь младая» и т.д.). Иными словами, налицо тенденция, противоположная конкретизации мотивировки.

Любовь

Если герою Байрона никакая конкретная цель не может показаться достаточной, то возникает вопрос: почему из этого исключается любовь, переживания любви? А между тем это так: для большинства центральных персонажей его поэмы — для Селима, Конрада, Гуго, Гяура — любовь, длись она вечно и беспрепятственно, казалось, могла бы составить высшую и конкретную цель. Многие из них могли бы повторить слова Мазепы: «Ее люблю я, как любил! Таких, как я, любовный пыл Не устает всю жизнь терзать, Сквозь боль и злобу — любим мы!» (Ст. V). Ответ на поставленный нами вопрос заключается, во-первых, в характерной для романтизма общей концепции любви, а во-вторых, в байроновском варианте этой концепции.

Первого вопроса мы уже касались в главе 2, подчеркнув крайнее повышение идеального значения любви в романтизме. Байроновская концепция любви близка к общеромантической, однако у нее есть своя особенность. Последняя связана с мятежным духом центрального персонажа, то есть с отмеченным выше характером его отчуждения. Мучительно и до конца переживая свое отпадение от мира, он делает исключение только для одного человека — для своей любимой. Его любовь к ней есть оборотная сторона мести человечеству: «Любовь к тебе есть ненависть к другим» («Корсар». Песнь I. Ст. XIV). Скептик по отношению ко всему, ни во что не верящий, видящий во всем относительное и преходящее, он по-

читает прочным и истинным лишь одно — любовь: «Пусть счастье лжет, пусть предадут друзья, — Меня любовь возградит твоя! Сладка мечта, что в дни мрачайших бед, Среди измен, в тебе измены нет!» («Абидосская невеста». Песнь II. Ст. XX). Она замещает ему все, и почти любой центральный персонаж байроновских поэм мог бы сказать вместе с Манфредом (из одноименной мистерии): «Я тебе не называл Отца иматери, и милой, друга — И никого, с кем жизнь связует нас; Я этой связи не видал... была Одна...»⁴⁸ Это единственная подлинная его «связь» с миром. Точнее говоря, она противостоит миру. Это вдвойне усиленное отъединение: Байроновская концепция любви сходна с общеромантической своим идеальным, высшим значением. Но она противостоит ей своей мятежностью. В любви центрального персонажа — не слияние с Богом, но отпадение от Бога и человечества. Это последняя опора в кипящем водовороте кризиса. Но в таком случае понятно, какую повышенную трагедийность несет за собой ее утрата. Ведь изменило или отобрано то, что одно должно остаться неизменным и неотъемлемым.

Во всех восточных поэмах (включая «Осаду Коринфа» и «Паризину») так и происходит: обстоятельства разлучают любящих. Это семейные, родовые, или иные препятствия (в «Гяуре», «Абидосской невесте», «Паризине»), или случай (в «Корсаре»). Или какая-то таинственная причина в прошлом (в «Ларе», где брошен намек: «...он в душе растил Лишь ненависть — за то, что так любил»).

В концепции любви хорошо видно, что русская поэма, при всей трансформации конфликта, сохраняет его романтическое содержание. Любовь — вхождение в область высших идеальных ценностей. Именно поэтому гибель возлюбленной, измена или отвергнутая любовь означают распадение «связи времен». С наивной прямолинейностью, по своему обыкновению, это чувство отразил переимчивый Подолинский. Вначале он говорит о разделенной любви:

И сердце мне давало весть,
Что в сем прекрасном мире есть,
Есть сердце, полное огня
Любви живой и для меня,
И что в цепи существ оно
Необходимое звено!⁴⁹

Но будучи отвергнутым, герой испытывает страшную муку, потому что чувствует себя исключенным из «цепи существ». Его думы ничто не может успокоить:

Они порывисты как сны,
Как бездна дики и темны.
В слезах молил напрасно я
Отрады грустной забытья.
Ни днем, ни ночью, ни во сне
Не мог забыться я вполне⁵⁰.

Но специфически-байроновского акцента в концепции любви русская поэма до произведений Лермонтова, как правило, не обнаруживает. Чувство к женщине не сопряжено с ненавистью к человечеству, что связано с отмеченной уже конкретизацией мотивировки. Подчеркивается несовместимость любовного чувства с какими-либо проявлениями порока и гордости:

Нет, не горит огонь священный
В душе, пороком омраченной.
Не видно звезд в туманной мгле:
Любовь — святое на земле.

«Чернец»

Слабые отзвуки демонической любви можно найти в массовой литературе — в «Поселенцах» (любовь Елимова), в «Муромских лесах» (ср. заключительные строки из знаменитой разбойничьей песни: «Я ль виноват, что тебя, черноокою, Больше, чем душу, люблю!» Однако разбойничья песня ближе к концепции не демонической любви, но ослепляющей страсти, толкающей на преступление: «Много за душу свою одинокую, Много нарядов куплю!»⁵¹).

Необычной для русской поэмы трактовки любви можно было ожидать в обрисовке Мазепы и Гайдамака (что связано с исключительностью этих персонажей). Однако в «Войнаровском» хотя и упомянуто об «обольщенной» дочери Кочубея, но любовный мотив не разработан; в «Гайдамаке» же, ввиду незаконченности поэмы, судить об этой стороне содержания вообще нельзя.

Русская поэма обнаруживает верность романтическому типу коллизии и в том отношении, что любовь, как правило, терпит крушение: это или козни третьего лица, или неразделенное чувство, или случай.

Оригинальную тенденцию при этом обнаруживает Рылеев — в обрисовке таких персонажей, как Войнаровский. Мы говорим о подчинении любви конкретной мотивировке и практической цели. Хотя любовь по-прежнему переживается со всей напряженностью и значением романтической страсти, но выше ее оказываются благородные цели борьбы за вольность. Возлюбленная Войнаровского — «гражданка и супруга» — идет за мужем на каторгу, делит

его заботы и горе. Новизна этого образа отмечена еще Масловым: «Образ юной казачки, ее заботы, внимание и любовь к израненному казаку навеяны были Байроном; но в дальнейшей разработке этого женского типа обнаружилась оригинальность таланта Рылеева: гражданская струя влилась и сюда». Исследователь продолжает: «Под влиянием чего сложился у Рылеева такой блестящий образ супруги-гражданки? Может быть, здесь отразились черты жен тех декабристов — княгини Трубецкой и Волконской, которым вскоре после 14 декабря 1825 г. пришлось разделить участь казачки и пойти в изгнание вслед за своими мужьями. Может быть, зная доблестный их характер, Рылеев предчувствовал их судьбу и таким образом намечал сюжет для «Русских женщин» Некрасова»⁵².

Надо добавить, что в неосуществленной поэме Рылеева из кавказского военного быта центральный персонаж *отказывается* от любви ради «дела». «Он любит Асиату, но старается преодолеть в себе страсть; он предназначил себе славное дело, в котором он должен погибнуть непременно, и все цели своей приносит в жертву»⁵³.

Развязка коллизии

Очевидно, что главная проблема развязки коллизии — разрешим ли процесс отчуждения.

Все герои восточных поэм Байрона (включая «Осаду Коринфа» и «Паризину») умирают или же, как Конрад, исчезают навсегда. Лара, Селим, Алп погибают в бою, Гуго — на пахе, Гяур — в монастыре. В их гибели есть общие черты. Сраженные в бою, они погибают за дело, в которое до конца не верят, вернее, в котором у них особая позиция. Двое из них — Селим и Алп — умирают, как бы промедлив в бою, подставив себя под удар. И все они без исключения умирают непокорные, бросая вызов, не примирившись ни с человечеством, ни с Богом. «Умер прежде, чем опять Мог молитвой просить, Без надежды на творца — Ренегатом до конца» («Осада Коринфа». Ст. XXVII). Когда же Ларе протянули четки — «тот не мог (прости ему Господь!) Презрительной усмешки побороть» (Песнь II. Ст. XIX).

Таким образом, процесс отчуждения неразрешим; смерть удостоверяет это, добавляя последние штрихи к облику и типу поведения героя.

В огромном большинстве случаев русская поэма заканчивает повествование характерной для романтического конфликта смертью центрального персонажа. Но конкретизация мотивировки про-

является и здесь: ни герои Рылеева (Войнаровский и Наливайко), ни герои Козлова не отделяют себя от того «дела», к которому они оказались причастны. Они гибнут, целиком отдаваясь этому делу, с открытым забралом, не оставляя на душе никакой невыговоренной тайны⁵⁴. В этом смысле можно было бы говорить о снятии отчуждения, если бы сам факт гибели героя не был многозначный.

Вначале о Чернеце. Его смерть часто истолковывают как форсированную демонстрацию пассивности, примирения с действительностью. Это истолкование верно только в связи с одной из двух противоположающихся тенденций, составляющих путь персонажа (см. выше разбор этого пути). Ибо будучи «примирительной» в отношении данного момента эволюции персонажа, смерть резко дисгармонична в отношении конфликта в целом. Смерть центрального персонажа — есть признание недостижимости тех скромных, «домашних» целей, которые он ставил перед собой, иначе говоря, есть известное признание неразрешимости ситуации.

Но, с другой стороны, и смерть героев типа Войнаровского и Наливайки, отъединенных от заветного дела и обреченных на прозябание или сломленных более мощной вражеской силой и осознающих свою жертвенность («Известно мне: погибель ждет Тго, кто первый восстает...» и т.д.), есть также признание неразрешимости ситуации. И у Козлова, и у Рылеева смерть с необходимостью венчает романтический процесс отчуждения. Можно сказать, что на уровне центрального персонажа конфликт всегда неразрешим, а его исход почти всегда не примирительный.

Столь же сложна — хотя и несколько по-другому — развязка коллизии в «Чернеце», финал которого стремится выйти за пределы индивидуальной судьбы:

Прочитана святым отцом
Отходная над чернецом.
Когда ж минута роковая
Пресекла горестный удел,
Он, тленный прах благословляя,
Ударить в колокол велел...
И звон трикратно раздается
Над полуночною волной,
И об усопшем весть несется
Далеко зыбкою рекой,
В пещеру вещей звон домчался,
Где схимник праведный спасался;
«Покойник!» — старец прошептал,
Открыл налож и четки взял;
У рыбаков сон безмятежный
Им прерван в хижине прибрежной.

Грудной младенец стал кричать;
Его крестит спросонья мать,
Творить молитву начинает,
И тихо колыбель качает, —
И перед тлеющим огнем
Опять уснула крепким сном.
И через поле той порою
Шел путник с милою женою;
Они свой ужас в темну ночь
Веселой песнью гнали прочь;
Они, лишь звоны раздалися, —
Перекрестились, обнялися,
Пошли грустней рука с рукой...
И звук утих во тьме ночной.

Примирительный ли это аккорд? Едва ли. Скорее всего не только примирительный. Или, вернее, не укладывающийся в жесткую антитезу: примирительный — непримирительный — и объединяющий противоположные эмоции в более сложное чувство.

Потому что, читая финальные строки, нельзя не проникнуться этим методически нагнетаемым грустным настроением («печальный» глас иноков, «печальный» вид ряс, «горестный» удел и т.д.), как бы овевающим еще свежую могилу. Нельзя не заметить той искры сочувствия и скорби, которая пробегает от одного к другому. И потом этот возникающий в заключительных строках образ счастливой четы — разве это не лелеемый Чернецом идеал счастливой жизни, домашнего счастья? И разве он не напоминает вновь, что этот скромный, «одомашненный» идеал так и не был осуществлен? («Нам не дали жить друг для друга».)

Говоря словами В. Э. Вацура, сказанными по другому поводу, финл поэмы Козлова прочитывается «под углом зрения просветительской идеи о внесловной ценности человека, — идеи, широко отразившейся еще в литературе XVIII в.»⁵⁵. И любопытно, что эта просветительская идея вплелась теперь в ткань русской романтической поэмы.

Вместе с тем для финала поэмы характерно стремление столкнуть участь персонажа с чем-то большим, чем индивидуальная судьба, связать хотя бы пунктирно (тут значимо упоминание звука колокола, несущего весть от одного к другому) живую цепь человеческих существ. Баратынского восхитило окончание «Чернеца»: «Оно в особенности говорит воображению, оно полно особенного, национального романтизма...»⁵⁶ Не потому ли, что финал углубляет перспективу, придвигая к индивидуальной человеческой участи широкое пространство мира, с его возможностями, тайнами, «но-

чью»? Это не явное, не подчеркнутое сближение; перед нами еще не философский романтизм; но шаг сделан именно в таком направлении.

Некоторые итоги

С одной стороны, русская романтическая поэма смягчает черты угрюмого демонизма в портрете центрального персонажа, ослабляет его контраст с окружением, делает более сложным и волнообразным процесс отчуждения, наконец, конкретизирует его мотивы до моральной, подчас практической цели. Но, с другой стороны, она сохраняет печать высоты и превосходства главного героя над другими, поддерживает идею контраста, насыщает конкретизированную систему мотивов и целей стройно-напряженным пафосом, наконец, по крайней мере, двояко констатирует неразрешимость ситуации — неосуществленной любовью (или прямым отказом от любви) и неизбежностью гибели центрального персонажа.

Если взять только вторую сторону, легко не увидеть специфических черт поэтики русского романтизма. Если ограничиться только первой стороной, то легко прийти к отрицанию ее романтического качества в целом — тенденция, которая уже наметилась в нашей науке, особенно применительно к литераторам-декабристам. Но, вероятно, именно тончайшее соприкосновение и взаимодействие обеих сторон откроет нам в аспекте конфликта то новое, что характеризует и типологически закономерный и единственный в своем роде феномен русского романтизма.

В этой перспективе получают определенный смысл те исключения из правила, которые выше были отмечены при разборе всех сторон романтического конфликта.

Обычно рылеевский образ Мазепы порождает недоумение, так как непонятно, каким образом высокие идеи тираноборства могли быть увязаны со столь морально несовершенным героем. Объяснение находят в том, что в расчеты автора закралась какая-то ошибка. «Рылеев не сумел или не захотел устранить противоречия в образе Мазепы, скрывающего под чертами героя свойства политического карьериста и интригана», — считает А. Н. Соколов⁵⁷. «Рылеев пытался преодолеть односторонность в изображении гетмана, желая сделать его образ более противоречивым, но не выполнил своего замысла до конца», — пишут В. Г. Базанов и А. В. Архипова во вступительной статье к сборнику стихотворений Рылеева. Преодоление Рылеевым односторонности (не доведенное до конца)

исследователи видят в двух моментах поэмы: в «сомнении в Мазепе» Войнаровского («Не знаю я, хотел ли он Спасти от бед народ Украйны...» и т.д.) и особенно в реплике пленного из Батурина: «Эта народная точка зрения, — полагают Базанов и Архипова, — как бы корректирует характеристику, данную пылким мечтателем Мазепы — Войнаровским»⁵⁸.

В таких объяснениях вопрос о месте персонажа в художественном конфликте подменен вопросом о моральной оценке персонажа автором, причем предполагается, что Рылеев, по духу его творчества, непременно должен стремиться к предельно ясной, недвусмысленной оценке. Но не слишком ли доверчиво восприняли мы заявление Рылеева — «я не поэт, а гражданин», отказав поэту в более сложном «поэтическом» преломлении его симпатий? ⁵⁹ Даже В. А. Гофман, автор специальной и очень яркой работы о поэтике Рылеева, видит всю систему его художественных средств производной от «ощущения внелитературной цели», то есть от прямой агитационной установки, что во многом выводит творчество поэта из собственно художественного, конвенционального ряда⁶⁰. Чужды ли не самой авторитетной мотивировкой более сложных поэтических решений признается в таких случаях обход цензуры. Однако если Рылеев сумел, вопреки цензуре, возвеличить Войнаровского, то неясно, что помешало бы ему снизить Мазепу.

Мы уже касались своеобразной исключительности обрисовки Мазепы во всех ипостасях романтической коллизии и теперь должны собрать эти наблюдения воедино. Мазепа также переживает процесс отчуждения, также знаком с высокой тоской; своей гибелью он также утверждает неразрешимость ситуации. Но в то же время описание его внешности ничем не смягчено, его отношение к другим отмечено гордым демонизмом, мотивировка его отпадения остается неконкретизированной, а жизненный путь исполнен и преступлениями и излишеством мести; наконец, в новом окружении он сохраняет самостоятельность позиции и, умирая, уносит в могилу неясную тайну. И его последняя реплика «О, Петр! О родина!» все же достаточно неопределенна, чтобы считаться примирением или отказом от своих целей (Петра ведь как государственного деятеля он уважал и раньше: «И Петр, и я — мы оба правы...»).

Аргументы в пользу «колебания Рылеева» в оценке Мазепы вовсе не говорят об этом колебании: сомневается не автор, а Войнаровский, причем не столько сомневается, сколько утверждает невысказанность окончательных мотивов Мазепы, непостижимость его внутреннего мира («...никогда не в силах я Был замыслов его проникнуть»). И обвинение пленного в предательстве вовсе не говорит об авторском приговоре (как, впрочем, и об авторском оп-

равдании); это всего лишь реплика *одной* из сторон, на что следует ответ *другой* стороны, то есть Мазепы:

В ответ, склонив на грудь главу,
Мазепа *горько улыбнулся*.
Прилег, безмолвный, на траву
И в плащ широкий завернулся.

Мазепа «горько улыбнулся» — не потому ли, что не мог, не считал себя вправе принять обвинение, что слова пленного — «имя славное твое теперь — и брань и поношение» — напомнили ему об изменчивости и счастья и людской любви? («О, как неверны наши блага!» — говорит перед этим Мазепа.) Мазепа не раскрыл нам до конца своих дум, но и он отделил себя от конкретно-определенной позиции одной из сторон, от обвинений в предательстве⁶¹.

Словом, Мазепа в большой мере дублирует Войнаровского, но дублирует в более традиционном, байроновском варианте. В двугеройности поэмы словно соотнесены байроновская и собственно рылеевская плоскости структуры конфликта, и, сдвигая всю систему его изобразительных средств, поэт указывает на тот уровень, от которого он отталкивался (возможно, традиционность Мазепы как байроновского героя, персонажа одной из поэм Байрона, играла при этом роль стимулирующего фактора). Это была отнюдь не только полемика, но полемическое созвучие или созвучная полемика, при которой традиционный остаток в структуре конфликта и утяжелял ее романтическое начало и, одновременно, оттенял элементы новизны.

Такова же, видимо, функция и героя незаконченного «Гайдамака» — и с наших позиций мы можем подтвердить уже зафиксированную в науке генетическую связь этого образа с Мазепой⁶² или, по крайней мере, подтвердить отнесение этих персонажей к одному типу. В этом же, видимо, объяснение и других отмеченных в настоящей главе странных исключений в постановке центрального персонажа.

Теперь можно перейти к вопросу о главном конструктивном принципе романтической поэмы. Но для этого остановимся вначале на соотношении ее с некоторыми ругими жанрами.

Примечания

¹ По-новому и, на наш взгляд, плодотворно поставлен этот вопрос в работе Э. А. Веденяпиной «О типологической структуре образа героя русской романтической поэмы 20—30-х годов XIX в.» (Вестник МГУ. Фило-

логия. 1972. № 1. С. 22—31). Автора интересует «совокупность повторяющихся черт», образующих «структуру образа романтического героя».

² Все цитаты из Байрона, за исключением специально оговоренных случаев, приводятся в переводе Г. А. Шенгели по изданию: *Байрон Д.Н.Г. Поэмы*. М., 1940. Т. 1—2.

³ *Дружнин А. В.* Сочинения. СПб., 1865. Т. 7. С. 94.

⁴ *Вельтман А. Ф.* Беглец. М., 1831. С. 12.

⁵ *Машков П. А.* Разбойник. СПб., 1828. С. 91.

⁶ Этнографическая адаптация портрета героя поэмы еще раньше была дана Пушкиным. О Вадиме, герое неоконченной поэмы 1821—1822 гг., сказано:

Славян вот очи голубые,
Вот их и волосы златые,
Волнами падшие до плеч...

Содержащий этот портрет «Отрывок из неоконченной поэмы» опубликован в «Московском вестнике» (1827. Ч. V. № XVII. С. 5).

В прозаической повести Жуковского «Вадим Новгородский» (1803) у главного персонажа Вадима «темно-русые волосы, мягкие как шелк и кудрями по плечам рассыпанные...».

Приведенное выше замечание по поводу портрета Вадима вызвало возражение О. Проскурина, сформулированное в такой форме: «Ю. В. Манн усмотрел в этом портрете «этнографическую адаптацию» портрета героя байронической поэмы. Однако вряд ли здесь можно говорить о байроническом генезисе: под «одеждой славянина» проступают знакомые черты — черты портрета элегической героини из батюшковского «Моего гения»» (*Проскурин Олег.* Поэзия Пушкина, или подвижный палимпсест. М., 1999. С. 123). Однако О. Проскурин «усмотрел» в моем рассуждении то, чего там нет: как легко увидеть, о «байроническом генезисе» Вадима, да и вообще о генезисе этого образа, в моей книге *ни слова* не говорится. Речь идет лишь о том, что с помощью упомянутых деталей (вынужден повторить) осуществлялась «этнографическая адаптация портрета героя». Кстати, понятно, почему «варяжские», «оссанистические», «скандинавские» детали и реминисценции (о которых затем говорит исследователь) служили той же цели: в них ощущалось более близкое и родственное российской почве «северное» начало, взаимодействующее и контрастирующее с традицией автора «восточных поэм».

⁷ *Розен Е. Ф.* Три стихотворения. М., 1828. С. 51.

⁸ Любовь в тюрьме. СПб., 1828. С. 12. Истоком этого и других сходных образов являются строки из пушкинского «Кавказского пленника»:

И на челе его высоком
Не изменялось ничего.

⁹ *П. С. Поселенцы.* Повесть в стихах. М., 1935. С. 83.

¹⁰ Байронический характер этого параллелизма хорошо ощущался современниками. Так, Н. Ф. Павлов, сопоставляя в «Аукционе» картину мариниста и портрет Байрона, писал: «Там в сумраке виднелся разбитый корабль Вернета; тут мгновенным блеском загорались черты Байрона: буря природы и буря души!..»

¹¹ Авторское примечание к слову «Байкал» расширяет образ бури: «Воды Байкала поднимаются горами, чернеют, пенятся, ревут, и все представляет ужасное и вместе величественное зрелище».

¹² *Машков П. А.* Указ. соч. С. 12. Последние две строки — любопытный пример реминисценции из Рылеева (из его думы «Смерть Ермака»: «Ревела буря, дождь шумел, Во мраке молнии летали...»).

¹³ *Вельтман А. Ф.* Муромские леса. М., 1831. С. 11.

¹⁴ *Подолинский А. И.* Борский. СПб., 1829. С. 8.

¹⁵ Там же. С. 17.

¹⁶ Иноеобразие еще заметнее в деталях одежды:

И вне себя она стояла,
Бледна — как майская луна;
И беглый взор кругом бросала...
Какой-то грустью безнадежной
Она дышала; сарафан
И мех, накинутый небрежно,
Скрывали грубо легкий стан...

«Безумная»

Этот сарафан, заброшенный на героиню, во всем остальном не имеющую ничего общего с миром крестьянской жизни, содействовал, конечно, впечатлению надуманности и книжности, которое оставила у ряда современников (у Дельвига, Надеждина, Кюхельбекера) поэма Козлова. Поэт «заставил нас плакать от несчастий вымышленных и рассказанных оперною актрисой, а не настоящею поселянкой», — писал Дельвиг (Литературная газета. 1830. № 69).

¹⁷ См.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 124 и далее.

¹⁸ Свисающий кудрявый ус — это вновь этнографическая деталь, ведь Чека — уральский казак.

¹⁹ *Алексеев Ф. А.* Чека: Уральская повесть. М., 1828. С. 12–13, 24. Последняя деталь, получившая широкое распространение в романтической поэме 20–30-х годов, также восходит к пушкинскому «Кавказскому пленнику»:

Здесь на костях моих изгнанных
Заржавит тягостная цепь...

²⁰ Ср. также: «...дикий взгляд на всех бросая, Он, как безумный, хохотал».

²¹ *Машков П. А.* Указ. соч. С. 27.

²² Любовь в тюрьме. С. 23.

²³ Едва ли надо подчеркивать, что мы говорим о Мазепе не как об историческом лице, а как о персонаже поэмы. Тот факт, что Рылеев идеализировал реального Мазепу, хорошо известен.

²⁴ Иначе говоря, в поэме нет развернутого портрета, составленного описанием традиционных элементов: чела, волос, глаз, улыбки (смеха). Однако дважды дается описание позы. Одна — поза одинокого беглеца, с печатью грусти («Один в тепи пустынной бродит...»). Другая — в главе «Смерть чигиринского старосты» — поза скачущего на коне героя, фиксирующая высшее напряжение страсти, отваги, характерна именно для

байронического героя. Ср. в «Гяуре»: «Кто на коне сквозь мрак летит Под лязг удил, под стук копыт?» и т. д.

²⁵ Вестник Европы. 1829. № 6. С. 148. См. также: *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 69.

²⁶ Процесс романтического отчуждения центрального персонажа сменил его более однозначное противопоставление среде в литературе русского Просвещения (что не исключало, как мы увидим, использование элементов поэтики последнего в рамках романтической конструкции). Примеры такого противопоставления мы можем увидеть еще у раннего В. Одоевского: в произведениях «Елладий (картина из светской жизни)» (1824), «Старики, или Остров Панхаи (дневник Ариста)» (1824) и др. В основу конфликта здесь взят персонаж с отчетливой просветительской установкой, стремящийся служить истине и обществу. Таков Арист — «Демокрит в наших нравах» (авторское примечание к «Старикам...») (Мнемозина. 1824. Ч. 1. С. 3). Таков Елладий: «Имея одною мечтою истину, или по крайней мере то, что ему казалось истиною, он на быстром стремлении к оной, со всем жаром молодости опрокидывал преграды, полагаемые ему приличием ли, собственным ли самолюбием» (Мнемозина. 1824. Ч. 2. С. 107). Оговорка — «...по крайней мере то, что ему казалось истиною...» — говорит об определенном авторском дистанцировании от своего персонажа, но оно относится более к форме проявления его чувств и помышлений (подчас горячий, порывистой, несдержанной), нежели к направлению последних, всегда благородных и бескорыстных (ср.: там же. С. 107–108). В связи с этим позиция центрального персонажа по отношению к окружающим его невежеству, лицемерию, своекорыстию резко враждебна, но не асоциальна; она не знает еще таких резких форм разрыва, как месть, убийство, участие в восстании и т. д. Из всего сказанного, кстати, видно, что обрисовка персонажей в просветительской повести повлияла на построение конфликта в «Горе от ума» Грибоедова, хотя модификация эта настолько оригинальна и необычна, что отклоняется от просветительской формы конфликта и в то же время не может быть адекватно описана с помощью категорий романтизма.

²⁷ Новости литературы. 1825. Кн. 13. Август. С. 101. Здесь в переводе В. Соколова помещен русский текст рецензии А. Д. Улыбышева на поэму «Чернец», опубликованной ранее в выходившей на французском языке «Санкт-Петербургской газете» (1825. 21 мая).

²⁸ Сын Отечества. 1829. № 15. С. 44.

²⁹ Вообще слово «отчужденный» и близкие к нему слова обнаруживают (особенно в поэтических, стихотворных контекстах) предельную остроту смысла. И. Л. Альми подчеркнула роль слова «нечуждая» в стихотворении Баратынского «Приметы», где о счастливом человеке первобытных времен говорится: «В пустыне безлюдной он не был одним, Нечуждая жизнь в ней дышала». «“Нечуждая жизнь” — здесь толчок, слом, обнажающий психологическую подпочву стихотворения. Источник мифа о первобытном рае — трагедия человека, измученного своей чуждостью окружающему, отчуждением от природы, людей, от мира в его непосредственной цельности» (Альми И. Л. О некоторых особенностях стиля поздней лирики Е. А. Баратынского // Уч. зап. Владимирского гос. пед. ин-та. Т. 41. Сер.

«Литература». Вып. VI. 1972. С. 31. См. также: *Альми И. Л.* Сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство//*Альми И. Л.* Статьи о поэзии и прозе. Владимир, 1998. Кн. 1. С. 154–155). Острота смысла названных слов отражает напряженность романтической коллизии.

³⁰ Ср. в черновой редакции:

Он строго наш закон хранил;
И, как прямой и пылкий воин,
Тревоги бурные любил.
Но в сердце что-то он таил
И был душою неспокоен.

³¹ *Жирмунский В. М.* Указ. соч. С. 154.

³² *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 6. С. 520. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

³³ Ламбро — один из героев национально-освободительной борьбы греков, о чем Байрон напоминает в примечаниях к «Аидосской невесте».

³⁴ *Подолинский А. И.* Указ. соч. С. 12.

³⁵ *П. С.* Указ. соч. С. 81–82.

³⁶

...Гоним

До жажды убежать — язвим,
Без дел (Джаффир, боясь меня,
Меча мне не дал и коня,
Хотя как часто — о пророк! —
При всем Диване деспот мог
Стыдить меня ж, что робок я,
Что слабы руки для копья!)

³⁷ Московский телеграф. 1825. № 8. С. 314.

³⁸ *Губер Э. И.* Сочинения. СПб., 1859. Т. 1. С. 242–243.

³⁹ *Волинад Николай.* Огин: Повесть. СПб., 1830. С. 35. (Волинад — прочитанная наоборот фамилия Данилова.)

⁴⁰ *Покровский М.* Разбойник. М., 1830. С. 9–10.

⁴¹ Литературная газета. 1830. № 19.

⁴² Новости литературы. 1825. Кн. 13. С. 101.

⁴³ *Маслов В. И.* Литературная деятельность К. Ф. Рылеева. Киев, 1912. С. 289.

⁴⁴ Гуревич, касаясь проблемы романтического идеала, пишет: в романтизме выражается «абсолютный характер идеалов при сознании невозможности их осуществления в данной действительности и предельно остром переживании этой двойственной природы бытия» (*Гуревич А. М.* Жажда совершенства//Вопросы литературы. 1964. № 9. С. 196. См. также: *Гуревич А. М.* Романтизм Пушкина. М., 1993. Гл. «Судьба русского романтизма»).

⁴⁵ Сын Отечества. 1825. № XVIII. С. 182.

⁴⁶ *Вельтман А. Ф.* Указ. соч. С. 6.

⁴⁷ Там же. С. 17. Е. Д. Двойченко-Маркова, посвятившая Вельтману специальную главу своей книги «Русско-румынские литературные связи в первой половине XIX века» (М., 1966), пишет, что герой «Беглеца» обвинен в «связи с политическим осужденным» (С. 70); и далее: «Знаменательно, что накануне восстания декабристов Вельтман изобразил своего ге-

роя сочувствующим политическим осужденным» (С. 71). Однако ни в одной из публикаций поэмы (и в «Сыне Отечества» (1825. № XVIII), ни в «Полярной звезде» на 1832 г., ни в отдельных изданиях поэмы 1831 и 1836 гг.) нет и намека на политический характер преступления; поэтому говорить о связи Беглеца с «политическим осужденным» неправомерно. С другой стороны, неточен и Жирмунский: «Таинственное преступление в прошлом, заставившее героя покинуть свою родину...» (Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 245). Сам Беглец никакого таинственного преступления не совершал.

⁴⁸ Перевод Г. Г. Шлета.

⁴⁹ Подолинский А. И. Нищий. СПб., 1830. С. 12.

⁵⁰ Там же. С. 18–19.

⁵¹ Вельтман А. Ф. Муромские леса. С. 23.

⁵² Маслов В. И. Указ. соч. С. 228–229.

⁵³ «Славное дело», согласно предположению Ю. Г. Оксмана, — это цареубийство, а сам персонаж восходит к реальному прототипу — к А. И. Якубовичу (Звезда. 1933. № 7. С. 156).

⁵⁴ Исключение вновь составляет Мазепа, который умирает, мучаясь таинственной предсмертной мукой, не высказав товарищам по борьбе до конца своего последнего слова:

В страданиях сих изнемогая,
Молитву громко он читал,
То горько плакал и рыдал,
То, дикий взгляд на всех бросая,
Он, как безумный, хохотал...

Что касается «Гайдамака», то сохранившийся отрывок поэмы заканчивается таинственным исчезновением героя, но точных сведений о нем не сообщается.

С другой стороны, в массовой литературе возникает стремление вообще отказаться от гибели центрального персонажа, а заодно и от фабулы несчастливой или неразделенной любви, от всяких симптомов отчуждения и т.д. Казак Федор из поэмы Н. Муравьева «Киргизский пленник» (М., 1828), попав в плен к киргизам, томится лишь от неволи, от тоски воспоминаний о веселых днях:

Как сон мелькает перед ним,
Теперь все прежнее, бывшее,
И шаштее резвое, младое,
Навеки распрощались с ним!

(22–23)

Но тут является Баяна, дочь киргизского вождя, которая, «как маргаритка полевая», «цвела весеннею красой». Федор и Баяна, полюбившие друг друга, бегут в Россию, женятся и начинают счастливую жизнь. «Киргизский пленник», как это заметил еще Жирмунский (Указ. соч. С. 242 и алее), — яркий пример превращения романтической коллизии в пошлую и благополучную сказку и приспособления некоторых поэтических приемов к вкусу массового читателя.

⁵⁵ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 49.

⁵⁶ Баратынский Е. А. Стихотворения, поэмы, проза, письма. М., 1951. С. 473.

⁵⁷ Соколов А. Н. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 559—560.

⁵⁸ См. в кн.: Рылеев К. Ф. Полное собрание стихотворений. Л., 1971. С. 27, 28.

⁵⁹ Отрицание «я не поэт» нельзя понимать буквально, забывая о месте этой формулы — в начале поэмы как своеобразной «формулы скромности» (об этом явлении см.: Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1993. S. 93 и далее).

⁶⁰ Русская поэзия XIX века. Л., 1929. С. 31.

⁶¹ Интересна оценка Пушкиным этого эпизода. П. А. Муханов сообщал Рылееву: «Пушкин находит строфу «И в плащ широкий завернулся» единственной, выражающей совершенное познание сердца человеческого и борение *великой души* с несчастьем» (цит. по кн.: Цейтлин А. Г. Творчество Рылеева. М., 1955. С. 129). Пушкину, надо думать, понравилась именно сдержанность героя, т. е. лаконичное и вместе с тем многозначное, не сковывающее воображение читателя изображение сильных движений. Вспомним известное пушкинское замечание о неумении писателей изображать могущественные страсти.

С другой стороны, категорический ответ о мотивах измены Мазепы, данный перед текстом поэмы, в «Жизнеописании Мазепы» А. Корниловича («Низкое, мелочное честолюбие привело его к измене») может быть приравнен к мнению пленного, т. е. к реплике одной из сторон. Это — один из примеров, показывающих, что общая организация романтического произведения и его соотношение с внетекстовыми факторами гораздо сложнее, чем обычно представляется (на этом вопросе мы остановимся специально в следующей главе).

⁶² См. об этом в примечаниях А. В. Архиповой и А. Е. Ходорова в кн.: Рылеев К. Ф. Указ. зд. С. 441.

«МОГУЧИЙ ОСВОБОДИТЕЛЬНЫЙ ШАГ ВПЕРЕД»

(Романтическая поэма как жанр)



Баллада, элегия, дружеское послание, идиллия

Каждый из этих жанров соотносим с романтической поэмой, но по-своему, по-разному.

Более очевидна связь романтической поэмы с балладой; на это обратил внимание еще В. М. Жирмунский, говоря о поэмах Вальтера Скотта, который «сохраняет традиционные особенности балладного жанра: его отрывочность, недосказанность, вершинность, смешение драматических сцен и диалога с лирическим рассказом, лирическую манеру повествования»¹. Добавим к этому, что для романтической поэмы оказалось весьма важным и заостренное балладным жанром — вспомним «Людмилу» (1808) или «Эолову арфу» (1815) Жуковского — противостояние героя установившимся моральным нормам, традициям, нарушение им этических и религиозных запретов и т. д. Обо всем этом уже много писалось².

Не менее важна связь романтической поэмы с элегией и дружеским посланием, о чем мы поговорим специально.

Но прежде всего подчеркнем: это проблема не только происхождения интересующего нас одного жанра, но и предромантических основ романтической поэмы, а вместе с нею и всего романтического направления. Другими словами, мы вновь (как и в главе 1) должны обратиться к некоторым предпосылкам и истокам романтической поэтики в русской литературе.

Собственно, связь романтической поэмы с сентиментальной и меланхолической элегией была замечена с первых шагов нового направления. Пушкин упоминал об «элегических стихах» в «Кавказском пленнике» и фактом отдельного опубликования (1823) отрывка «Я пережил свои желанья», первоначально предназначавшегося для поэмы, демонстрировал возможность передвижения

текста из ряда элегического монолога персонажа в ряд самостоятельных элегий.

В позднейшие времена связь элегии с романтической поэмой отмечалась не раз. Так, например, Белинский заметил, что «Кавказский пленник» отражает «элегический идеал души, разочарованной жизнью»³. Позднее Г. О. Винокур подробно описал «элегический словарь» молодого Пушкина и его современников.

В первом случае указанная связь представляла главным образом как сходство настроения («элегический идеал души»); во втором — как стилистические совпадения. Но связи выражались еще и структурно — тем, что на почве элегии (и других лирических жанров) возникали предпосылки романтической коллизии.

Возьмем «Ночь» М. Н. Муравьева (1776, 1885?) — одно из первых предвестий сентиментальной элегии:

Приятно мне уйти из кровов позлащенных
В пространство тихое лесов невозмущенных,
Оставив пышный град, где честолюбье бдит,
Где скользкий счастья путь, где ров цветами скрыт.
Здесь буду странствовать в кустарниках цветущих
И слушать соловьев, в полночный час поющих;
Или облочусь на мшистый камень сей,
Что частью в землю врос и частию над ней.
Мне сей цветущий дерн свое представит ложе.
Журчанье ручейка, бесперестанно то же,
Однообразием своим приманит сон.

В воображении поэта ярко разворачивается контраст цивилизованного города, гнезда пороков и волнений, и простой сельской жизни. Конечно, этот контраст имеет древнейшую традицию буколической поэзии. Но в данном описании он, во-первых, освобожден от специфических атрибутов буколики (нет пастухов, стада, звука свирели и т.д.), а во-вторых, разворачивается как *бегство*, переживаемое сознанием поэта и сливающееся с «туманной областью сна». Обратим внимание на рисуемый в стихотворении ландшафт. Можно ввести особое понятие *идеального ландшафта*, выступающего как цель бегства (или, скажем осторожнее, — ухода) лирического персонажа и адекватного его устремлениям.

Исследование Э. Р. Курциуса позволяет установить корни идеального ландшафта, простирающиеся до глубокой древности, до буколик Вергилия. От античности и до XVI в. в европейской поэзии выработалось общее место (*topos*) — *locus amoenus*, *Lustort*, «приятный уголок». «Минимум его оснащения — дерево (или несколько деревьев), луг и ключ или ручей. К этому могут быть добавлены пение и цветы. Самые богатые изображения упоминают

еще дыхание ветра. У Феокрита и Вергилия подобные элементы образуют сцену для пасторальной поэзии. Но потом они отделились и стали предметом риторизованного описания»⁴.

В описании Муравьева мы встретим почти полное оснащение *locus amoenus*: и деревья («...странствовать в кустарниках цветущих»), и луг («сей цветущий дерн»), и «журчанье ручейка», и пение «соловьев». Добавлена и такая деталь, как вросший в землю «мшистый камень», свидетель протекших лет — деталь, уже предвосхищающая романтизированный пейзаж древних развалин, мшистых сводов и т.д.⁵. И все элементы образуют идеальный ландшафт — как конечную цель стремлений и бегства (ухода) героя (лирического субъекта).

Бегство служит фоном во многих элегиях, разворачивающихся как описательный и медитативный поток, вне какой-либо сюжетной перспективы. В «Сельском кладбище» Жуковского (в опубликованной в 1802 г. первой редакции перевода элегии Томаса Грея), в описательной части стихотворения, намечается контраст: с одной стороны, «шалаш спокойный» селянина, «тишина», «рогов унылый звон», простые добродетели, с другой — «рабы сует», роскошь и т. д. Но в последних строфах контраст выливается в определенный сюжетный ход — не повествователя, правда, а побочного персонажа, некоего «певца уединенного». Оказывается, он — «странник, родины, друзей, всего лишенный». В связи с переживаниями странника-поэта описывается и идеальный ландшафт со всеми его типичными атрибутами; новое в них, по сравнению с «Ночью» Муравьева, — это, пожалуй, тон меланхолии: *locus amoenus* — место не только приятных, но и грустных, безысходно грустных ощущений:

Там в полдень он сидел под дремлющею *ивой*,
Поднявшей из земли косматый корень свой;
Там часто в горести беспечной, молчаливой,
Лежал, задумавшись, над светлою *рекой*;
Нередко ввечеру, скитаясь меж кустами, —
Когда мы с поля шли и в роще *соловей*
Свистал вечерню песнь — он томными очами
Уныло следовал за тихую зарей.

Во многих элегиях, таких, как «Славянка» (1815) Жуковского, самого факта ухода или бегства нет, но отзвук этого шага, а также пробужденные им ощущения несет на себе идеальный пейзаж: «Славянка тихая, сколь ток приятен твой»; «Спешу к твоим брегам... свод неба тих и чист»; «Я на берегу один... окрестность вся молчит». Сравним также в элегии Батюшкова «На развалинах зам-

ка в Швеции» (1814): «Я здесь, на сих скалах, висящих над водой. В священном сумраке дубравы». Словно за скобки основного действия вынесен такой момент, как уход от скопища людей к безмолвию природы, — необходимое условие возникновения видений прошлого и меланхолических мыслей.

Между тем параллельно с элегией материал для романтического конфликта накапливало дружеское послание. Особенность этого жанра в том, что в нем бегство — от шума, от светской жизни — обосновывалось программно, как необходимый поступок, который должен совершить и сам поэт и его друг, адресат послания. Карамзин в «Послании к Дмитриеву» (1794) констатирует горькое свое разочарование в людях, в обществе, в просветительских идеалах молодости. Что же «осталось делать в жизни сей»? Удалиться от света:

А мы, любя дышать свободно,
Себе построим тихий кров...

Любовь и дружба — вот чем можно
Себя под солнцем утешать!

Сходный путь намечен Карамзиным и в «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву» (1794):

...удалимся
Под ветви сих зеленых ив⁶;
Прохладой чувства освежив,
Мы там беседой насладимся
В любезной музам тишине.

В милом уединении беглец найдет «домик», приятную «работу», сменяемую «прогулкой в поле»; здесь его ожидают радости дружбы и семьи.

«Мои пенаты» (1811–1812) Батюшкова открыли вереницу посланий, написанных трехстопным ямбом и имитирующих «интимную дружескую беседу»⁷. Вместе с тем была заострена упомянутая антитеза. С одной стороны —

Богатство с суетой,
С наемною душой
Развратные счастливы,
Придворные друзья
И бледны горделивцы,
Надутые князья!

С другой — убогая «хижина», ставшая убежищем для любви, дружеской приязни, деятельной лени и душевного спокойствия:

Здесь книги выписные,
Там жесткая постель —
Да утвари простые,
Всё рухляя скудель!
Скудель!.. Но мне дороже,
Чем бархатное ложе
И вазы богачей!..

Жизнь, зафиксированная в дружеском послании, — неофициальная, не регламентированная никакими нормами, протекающая в стороне от большой жизни. Примечательно появление эпизодической фигуры, кочующей из одного послания в другое.

В «Моих пенатах» к анахорету заходит отставной воин:

О старец, убеленный
Годами и трудом,
Трикраты уязвленный
На приступе штыком!
Двуструнной балалайкой
Походы прозвени...

В «Городке» (1815) Пушкина ту же роль выполняет «майор отставной»:

С очаковской медалью
На раненой груди,
Вспомнит ту баталью,
Где роты впереди
Летел навстречу славы...

Тот же майор действует и в «Пустыне» (1821) Рылеева:

Сей отставной майор,
Гроза кавказских гор,
Привез с собой газеты.

Обратим внимание: воин непременно отставной, чьи подвиги и деятельная жизнь — в прошлом. Его сегодняшний удел — лишь воспоминания. Мир дружеского послания непременно отъединен и обособлен.

Дружеское послание выработало особую *идеальную обстановку*, в которую стремится поэт-отшельник. Атрибуты ее довольно полно описаны Винокуром под рубрикой: «Слова, означающие жилище поэта и связанные с ним предметы». Сюда относятся «сень, чердак, хижина, приют, шалаш, келья (в значении «маленькая бедная комната»), кров, уголок, садик, домик, хата, лачужка, огонек, калитка, кабинет, обитель, камелек»⁸. Вспомним, что все

эти понятия входили в описанную нами выше (в главе 1) предромантическую оппозицию.

«Мои пенаты» Батюшкова прибавляют к ним еще символику «пристани» и укрывающегося «челна» (также имеющую свою историю и традиции, на чем мы сейчас не останавливаемся): «Я в пристань от ненастья челнок мой проводил». Пушкинский «Городок» дает символику «пустыни» в значении отъединенного места («О вы, в моей пустыне...»), повлиявшую на название рылеевского послания: «Пустыня»⁹. Повторяющаяся деталь у Жуковского: странник, придя в уединенную обитель, ставит «в угол посох свой» («К Воейкову», 1814). Сравним также в рецензии Жуковского (1803) на «Путешествие в Малороссию» князя П. И. Шаликова: «...возвратится к своим пенатам, поставит свой *посох* в угол своей хижины»¹⁰. Эта деталь, вероятно, несла на себе отсвет социальной антитезы; во всяком случае она воспринималась на фоне популярной в свое время «песни» И. И. Дмитриева (1794), где «шалаш» противопоставлялся царскому «дворцу» и соответственно «посох» — «скипетру» («Эрмитаж мой — огород, скипетр — посох...» и т.д.).

По сравнению с элегией дружеское послание вносило в описание идеальной обстановки оттенок интимности и уюта, хотя оба жанра в этом смысле не были диаметрально противоположны.

Как уже не раз отмечалось исследователями, в пятой песне «Руслана и Людмилы», в описании приюта Ратмира, пародированы мотивы элегий. Добавим, что соответственно пародирована и вся ситуация бегства, а также типичные элементы идеального пейзажа:

На склоне темных берегов
Какой-то *речки* безымянной
В прохладном сумраке *лесов*...

В теченье медленном река
Вблизи плетень из тростника
Волною сонной омывала
И вкрут него едва журчала
При *легком шуме ветерка*...

Рыбак, на вёсла наклоненный,
Плывет к лесистым берегам,
К порогу *хижины смиренной*...

Оттенок интимности и уюта соответствовал общему колориту бегства, каким оно обычно рисовалось в дружеском послании. Это вовсе не разрыв, не конфликт — но скорее «вдохновенное и уютное отъединение поэта от общества и людей»¹¹. Это наслаждение спокойствием, тишиной, не без налета самодовольства. Это лег-

кий эротизм и эпикуреизм, сообщавший многим дружеским посланиям характер как бы двойного бегства: не только от людей, но и от времени, от его неумолимого хода («Упьемся сладострастьем. И смерть опередим». — «Мои пенаты»)¹².

Важно и то, что отъединение поэта в дружеском послании — не полное, не абсолютное. Уже жановая установка, предполагавшая конкретного адресата, исключала почную изоляцию повествователя-собеседника. У последнего есть сочувствующие, единомышленники. Еще больше друзей способен он найти среди своих молчаливых собеседников, писателей прошлого и настоящего.

А. Ф. Войков в «Послании к А.Н.В.» вспоминает:

Найдешь подобные тем райским вечерам,
Когда читали мы Жан-Жака и Расина
В зной летний под окном, зимою у камина?
Когда, следуя Боннету-мудрецу,
Любили восходить от тварей ко Творцу;
Как с Геснером мы в век золотой переселялись;
Как с Юнгом плакали, с Фон-Визиним смеялись¹³.

Любимые авторы вводятся в круг ближайших друзей поэта: «И мертвые с живыми вступили в хор один» («Мои пенаты»); «Друзья мне — мертвецы, парнасские жрецы» («Городок»); «То Пушкин своенравный, парнасский наш шалун... То Батюшков, резвун...» и т.д. («Пустыня»). Перечисления предельно обстоятельны и конкретны, грозя перерасти чуть ли не в олицетворенный каталог библиотеки.

Это соответствовало нарочитой прозаизации жанра дружеских посланий, «вся суть которых заключалась именно в вводе в поэзию прозаических тем и деталей»¹⁴. Многие послания, с их разговорной интонацией, намеками, стилизованы под эпистолярный экспромт¹⁵. Все это означало повышение роли «домашнего» материала, а вместе с ним и частной жизни. «Домашняя поэзия явилась принципиальным утверждением частной жизни, утверждением в определенный исторический момент прогрессивным. За всем этим стояла предпосылка: частная жизнь имеет общий интерес, поому что носители ее — люди передовой культуры, передового общественного сознания»¹⁶.

Но отсюда следует, что дружеское послание открыло доступ реалиям и бытовому колориту в саму ситуацию ухода и бегства. Уход и бегство мыслились как реальный шаг данного человека, в связи с чем не только вводились детали повседневного плана, но и традиционно поэтическим образам возвращался буквальный смысл: «Бежавший от сует И от слепой богини, Твой друг, молодой

поэт, Вдруг стал анахорет» и т.д. «От слепой богини», то есть от Фемиды — это в данном случае не просто перифрастическое обозначение правосудия, но реальная деталь биографии Рылеева, служившего в Санкт-Петербургской палате уголовного суда. Красно-речива также одна реалия в карамзинском «Послании к Александру Алексеевичу Плещееву»: к знакомым нам уже строкам «удалимся под ветви сих зеленых ив» сделано примечание: «сии стихи писаны в самом деле под тенью ив»¹⁷. Другими словами, примечание предостерегает против того, чтобы видеть в типичном *locus amoenus* дань традиции, и удостоверяет его биографическую (и географическую) реальность.

Все это накапливало материал для постройки конфликта в русской романтической поэме. Решающим, конечно, был импульс, сообщенный байроновскими поэмами, однако он столкнулся с национальной почвой, приведя к бурной перегруппировке и переплавке уже накопленных элементов.

Элегией и дружеским посланием ближайшим образом была подготовлена сама ситуация бегства, с противопоставлением естественной жизни искусственному бытию цивилизованных городов и — в связи с этим — с сильными обличительными тенденциями.

Конкретно же в формировании этой ситуации элегия и дружеское послание участвовали по-разному. От элегии к романтической поэме перешла тотальность мотивировки разочарования, которая намного превосходила конкретно названную причину (такую, например, как измена любимой) и распространялась на весь строй жизни; перешла серьезность тона мотивировки, не допускающая и тени снижения или самоиронии. Романтическая поэма повысила этот тон до сосредоточенной, подчас ожесточенной страсти, незнакомой элегии, однако она примечательным образом сохранила одну типично элегическую краску, составившую отличие именно русской романтической поэмы. Мы говорим о краске меланхолии, унылости, пронизывающей чуть ли не все рассмотренные в предыдущих главах произведения; теперь мы можем констатировать ее литературную традицию и исток¹⁸.

В отношении тона и мотивировки и всей ситуации романтическая поэма решительно разошлась с дружеским посланием, чья традиция легкой, фамильярной беседы и самоиронии вела к шутивно-героической поэме «Руслан и Людмила», а затем — в обход романтической поэмы — и к «Евгению Онегину», и к поэмам типа «Домика в Коломне» и «Графа Нулина». Но в то же время от дружеского послания к романтической поэме перешел культ истинной дружбы (противостоящей ложным и обманчивым связям толпы), способной — пусть редко, в счастливые минуты — прорывать

завесу непонимания и неприязни вокруг центрального персонажа. Все это, как мы говорили, тоже составляет отличительную особенность русской романтической поэмы.

Кстати, еще одна любопытная черта дружеского послания как жанра, которую можно отметить на примере воейковского «Послания к А.Н.В.».

В свое время — в 1795—1796 гг. — Карамзин написал ряд посланий к женщинам; одно из них так и называлось «Послание к женщинам», два других — «К неверной» и «К верной». Однако обозначение жанра несколько обманчивое. Как отмечает В. Э. Вацуро, стихотворения Карамзина «вовсе не послания, а именно элегии, воспроизводящие традиционные структурные формы «реторизирующей» элегии...»¹⁹.

В самом деле, карамзинский герой жалуется своему адресату:

Жестокая.. Увы! могло ли подозренье
Мне душу омрачить? Ужасною виной
Почел бы я тогда малейшее сомненье;
Оплакал бы его. Тебе неверной быть!²⁰

И т. д.

Все это типично элегическая лексика и элегический тон, истекающие из ситуации измены и диктуемые обращением к «неверной».

У Воейкова все иначе. Поскольку послание обращено к женщине, поэт, ввиду существующей традиции, считает необходимым специально оговорить, что это послание к другу: «Я дружбу чистую любви предпочитал...» Эмоциональный мир послания выводится за пределы любовного чувства; составляющие этого мира — интеллектуальное общение, близость интересов и художественных вкусов, ощущение солидарности. И именно в таком качестве дружеское послание способно добавить свою краску на общую палитру романтической поэмы.

Налицо и прямая связь между дружеским посланием и таким элементом романтической поэмы, как «посвящение». Дружеское послание всем своим стилем, тоном, повествованием адресовалось конкретному лицу. Ориентировка романтической поэмы в общем более нейтральная и внеличная. Но зато одна ее небольшая часть, а именно посвящение, предшествующее «авказскому пленнику» или «Войнаровскому», компенсировало отсутствие личной ориентации у поэмы в целом (в первом случае оно адресовано Н. Н. Раевскому, во втором — А. А. Бестужеву). Это словно рудимент дружеского послания в общем составе текста романтической поэмы (явление, вышедшее за пределы этого жанра и распространившееся на драму, роман и т.д.).

От элегии — обобщенность романтической коллизии, возвышающейся над бытом, над эмпирической биографией и воплощающей универсальное переживание гражданина «19-го века». В этом смысле романтическая поэма также отталкивалась от дружеского послания, с его тенденцией к домашней семантике, быту, обыгрыванием прозаических деталей и вкусом к конкретности. И все же — такова диалектика художественной традиции! — романтическую поэму сближала с дружеским посланием сама соотнесенность конфликта отчуждения с личной судьбой поэта (обычно хорошо известной в читательских кругах), подчас даже с допущением биографических аллюзий и ассоциаций. От дружеского же послания, в какой-то мере, — и конкретизация мотивировки, возвращение ей буквального значения, что составляло, как мы говорили, еще одно специфическое отличие русской романтической поэмы.

Специально стоит остановиться на связях романтической поэмы и идиллии. Логично ожидать, что отношения между ними самые напряженные, ведь материал идиллии в романтической поэме подлежал преодолению и отрицанию.

По словам Гегеля, «идиллическое состояние» характеризуется гармоничностью человеческих отношений, проистекающей из их полной замкнутости и недифференцированности, «ибо тогда еще совершенно молчали страсти честолюбия и корыстолюбия, молчали вообще все те склонности, которые представляются нам противными присущему человеческой природе высшему благородству»²¹. Русский эстетик А. И. Галич, автор «Опыта науки изящного» (1825), также считал, что идиллия есть «картина первоначальных, неиспорченных движений инстинкта», из чего следует по крайней мере три условия: «относительно ко времени [идиллия] всего приличнее переселяет любящихся в первобытное состояние, в «золотой век» человечества, относительно к месту окружая их видами сельской природы, которая на каждом шагу рассыпает перед ними свои прелести, чудеса и благословения, а относительно к действиям занимая их пением, играми и пляской»²².

Перенеся действие идиллии в современность, причем в российскую современность, русские поэты на первых порах сохранили основной содержательный момент этого жанра — гармоничность. Так обстояло дело в «Овсяном киселе» (1818) — адаптированной Жуковским к русским условиям одноименной идиллии И. П. Гебеля, а также в первой оригинальной отечественной «народной идиллии» — «Рыбаках» (1822) Н. И. Гнедича. Русская жизнь в этом произведении (действие его происходит близ Петербурга, «на острове Невском») раскрывается именно как цельная жизнь; в ней объединялись устремления различных поколений — поэти-

ческая, песенная настроенность рыбака-младшего и практическая трудовая сноровка рыбака-старшего; объединялись предания отеческого края и заботы новообжитой земли, интересы различных сословий — рыбаков, пастухов, «воинов русских могучих», но также интересы некоего «добротного боярина», чей подарок рыбакам — невод и цевница из липы символизируют в финале это единство. Последнему не противоречат и новые краски в облике молодого рыбака, который наделен «чертами романтического поэта, одаренного свыше»²³, а также само соединение естественной первобытной среды и персонажей из другой, цивилизованной сферы; это соединение еще не мыслится губительным или даже драматичным.

Для романтической поэмы, повторяем, все это служило как бы точкой отправления и отталкивания, так что само, если можно так сказать, романтическое состояние ощущается нами по контрасту с «идиллическим состоянием». И все же реально литературная динамика сложнее: самое интересное в ней то, что развитие и преодоление идиллического материала совершалось *в русле самой идиллии*, при внутренней трансформации ее жанровых признаков, в том числе характерной метрики (трехсложного пятистопного или шестистопного размера, в частности гекзаметра). Апогей этого процесса — «Конец золотого века» (1829) Дельвига.

Само название идиллии сформулировано с программной, вызывающей дерзостью: это действительно конец целой исторической эпохи (и, с другой стороны, целого строя мироощущения русского современного эстетического сознания). В естественную невинную жизнь занесено семя зла, от которого страдают и гибнут чувствительные и нежные люди, и потому песни пастуха проникаются унынием и скорбью. Благодаря реакции внимающего этим песням путешественника частная трагедия пастушки Амариллы поднята на высоту всемирно-исторического обобщения. Ведь он, скиталец, мечтал увидеть в Аркадии последнее прибежище счастья («Вот где последнее счастье у смертных гостило!»), но оказалось, что и обитателей земного рая не миновали удары судьбы. И эти удары — не трагическая случайность, а неизбежная переменная в естественном развитии народов, неизбежная утрата первоначальной гармонии. «Дельвиг переносился в золотой век, чтобы написать “Конец золотого века”»²⁴. Эта мысль равносильна другой: Дельвиг обратился к идиллии, чтобы представить конец этого жанра как жанра самостоятельного.

В дальнейшем идиллическое начало полностью не исчезло в русской литературе, но в своих лучших проявлениях вошло в большие жанры — в повесть или роман («Старосветские помещики» Гоголя, «Обыкновенная история» и «Обломов» Гончарова или,

скажем, пассаж о Фомушке и Фимушке в тургеневской «Нови»). И везде идиллия выступала под определенным знаком — конца идиллического состояния.

Возвращаясь же к идиллическому жанру как таковому на его заключительной стадии, мы отмечаем не только отталкивание от него романтической поэмы, но и обратное воздействие последней на идиллию. Это особенно заметно в юношеском произведении Гоголя, «идиллии в картинах» «Ганц Кюхельгартен» (появившейся, кстати, в том же 1829 году, что и «Конец золотого века»), заглавный персонаж которой родствен разочарованным романтическим героям. Добавим к этому, что в гоголевском произведении налицо реминисценции из пушкинских «Цыганов», а решительная перемена метрики (отказ от трехсложных размеров в пользу пятистопного или четырехстопного ямба) привносит с собою дополнительные коннотации романтической поэмы.

И все же надо подчеркнуть, что в своем отталкивании от «идиллического состояния» романтическая поэма действовала решительнее, чем идиллический жанр в любых его самых «радикальных» проявлениях. Романтическая поэма не только поставила под сомнение прочность и длительность естественного бытия, но и зафиксировала резкие противоречия, нарушение гармонии в его собственной сфере, будь то двузначность черкесской вольницы (сочетание в ней свободолюбия с жестокостью и «разбоем») или же неравенство душевных движений цыган (бессердечие одних и глубокая ранимость других). Романтическая поэма, далее, внесла новые, резкие краски в облик протагониста, пришельца из «города», из цивилизованного мира: это не просто злодей-соблазнитель вроде Мелетия из «Конца золотого века» или, в лучшем случае, избалованный ветреник вроде Эраста из «Бедной Лизы» (1792) Карамзина²⁵, — за плечами романтического героя мучительный опыт надежд, разочарований, поисков идеала, словом, того состояния, которое мы называем процессом отчуждения.

Среди изменений, которые принесла с собой романтическая поэма как по отношению к элегии и дружескому посланию, так и по отношению к идиллии, упомянем и изменение идеального ландшафта. Это можно пояснить одним примером. В «Тавриде» (1815) Батюшкова, в которой видят предвестие пушкинского «Бахчисарайского фонтана», желанный край, цель упований и бегства повествователя рисуется в таких красках:

В прохладе ясеней, шумящих над лугами,
Где кони дикие стремятся табунами
На шум *студеных струй*, кипящих под землей,
Где путник с радостью от зноя отдыхает

Под *говором* *древес*, пустынных птиц и вод, —
Там, там нас *хижина* простая ожидает,
Домашний *ключ*, *цветы* и *сельский огород*...

Кроме предшествующей этому описанию строки: «Под небом сладостным полуденной страны», в нем нет почти ничего, специфически характерного для избранного края. Это идеальный ландшафт вообще, с полным набором атрибутов *locus amoenus*. Сравните картины «Тавриды сладостной» в «Бахчисарайском фонтане», развивающие не столько приведенное описание в целом, сколько упомянутую выше одну строку («Под небом сладостным полуденной страны»).

Романтическая поэма разрушила стереотип идеального ландшафта, заменив его множеством конкретных видов пейзажей. Причем она объединила их с этнографическим обликом данного народа в общий тип миропонимания, среды, введенной в поэму на правах одного из участников ситуации. В 1823 г., вскоре после выхода «Кавказского пленника», О. М. Сомов писал: «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется испытующему взору в одном объеме России совокупной! Не говоря уже о собственно русских, здесь являются малороссияне, со 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, потомками переселенцев, видевших изгнание Овидия, остатками некогда грозных России татар, многообразными племенами Сибири и островов, кочующими поколениями монголов, буйными жителями Кавказа, северными лапландцами и самоедами...»²⁶ Почти все эти «подсказки» были реализованы романтической поэмой (а также другими жанрами, прежде всего — повестью).

Однако важнейшее изменение, которое принесла с собою романтическая поэма, протекало в сфере соотношения описанного мира чувств, размышлений и действий с художественным субъектом.

В элегии и дружеском послании таким субъектом было авторское «Я». В поэме же — третье лицо — «Он». Тынянов писал о персонаже типа пушкинского пленника, что он «в поэме был рупором современной элегии, стало быть, конкретизацией стилевых явлений в лицо»²⁷. Добавим: не только стилевых, но и *событийно-фа-*

бульных, то есть общего конфликта, центром которого стало третье лицо, «Он».

Сложность, однако, в том, что конкретизация подобных явлений «в лицо» произошла еще до романтической поэмы. Один из примеров — «Умиравший Тасс» (1817) Батюшкова, где из 156 строк 104 — монолог персонажа; где автор ограничивается лишь описательной и лирической заставкой, кратким комментарием в середине и финалом. С точки зрения конфликта это идеальный случай переключения всех событий «в лицо»: мы узнаем об ударах судьбы, преследовавших Тассо с детства («младенцем был уже изгнанник»), не оставивших его в покое «ни в хижине оратая простого» (ср. хижина как успокоительное и безопасное убежище в дружеском послании), «ни под защитой Альфонсова дворца»; между тем автор в качестве действующего, биографического лица полностью из поэмы устранен. Элегические размышления и сентенции также почти все переданы Тассо, то есть третьему лицу; скупые же авторские ремарки соотнесены с описанными в поэме злоключениями персонажа («Ничто не укротит железныя судьбы, Не знающей к великому пощады»).

Очевидно, конкретизация стиливых, а также фабульных явлений «в лицо» — еще не достаточный фактор понимания романтической поэмы. Очевидно, принцип сочетания в ней действий и элегических размышлений, а вместе с ними и всего конфликта, с субъектом — более сложный. Попробуем же определить этот принцип.

Конструктивный принцип романтической поэмы

В рецензии П. А. Вяземского на «Кавказского пленника» читаем: «Автор повести «Кавказский пленник» (по примеру Байрона в Child-Harold) хотел передать читателю впечатления, действовавшие на него в путешествии. Описательная поэма, описательное послание придают невольно утомительное однообразие рассказу. Автор на сцене представляет всегда какое-то принужденное и холодное лицо. Между ним и читателем выгоднее для взаимной пользы иметь посредника. Пушкин, созерцая высоты поэтического Кавказа, поражен был поэзией природы дикой, величественной, поэзией нравов и обыкновений народа грубого, но смелого, воинственного, красивого; и как поэт не мог пребывать в молчании, когда все говорило воображению его, душе и чувствам языком новым и сильным»²⁸.

Самое интересное в этом отзыве то, что Вяземский выдвигает на первый план не персонажа, но автора — как сегодня бы сказали, «образ автора», а в пленнике видит лишь посредника. При этом описания Кавказа, быта и жизни черкесов рассматриваются как принадлежащие автору, характеризующие его и лишь косвенным образом связанные с центральным персонажем. Отзвук этой мысли мы находим и в словах Белинского о том, что «живые картины Кавказа» автор «рисует *не от себя*, но передает их как впечатления и наблюдения пленника — героя поэмы, и оттого они дышат особенною жизнью, как будто сам читатель видит их собственными глазами на самом месте» (7. 373). И здесь подчеркнут факт свободной передачи автором описаний своему персонажу (как бы только для усиления художественного эффекта и достоверности); и здесь отношения между автором и персонажем близки отношениям между основным персонажем и посредником. Наконец, вспомним пушкинскую фразу о том, что «описание нравов черкесских, самое сносное место во всей поэме... есть не что иное, как географическая статья или отчет путешественника». «Путешественник» — это, разумеется, автор, а не пленник.

С точки зрения сегодняшнего (конечно, схематизирующего, хотя дело не в этом) литературного сознания в романтической поэме типа «Кавказского пленника» к центральному персонажу «прибавляется» автор, к эпическому началу — лирические элементы. Между тем для современников Пушкина все было наоборот: *к лирической и авторской основе «прибавлялся» персонаж*. Такое восприятие поэмы отражало ее оригинальность как жанра романтического.

Дело в том, что ко времени появления «Кавказского пленника» эпическая традиция была прервана; поэмы и эпопеи в стиле классицизма давно уже отошли в область архаики. «Карамзинисты и теоретически и практически уничтожили героическую поэму, но вместе с ней оказался уничтоженным эпос, большая форма вообще. Несмотря на размеры, иногда довольно значительные, «сказка», *conte* воспринималась как младший жанр, как мелочь»²⁹. Введением третьего лица, причем коррелирующего с первым лицом, с авторским (его «посредника»!), романтическая поэма восстанавливала эпическую традицию. Между тем современники, как это часто бывает, за основу измерения принимают не новое, а привычное, то есть не персонажа, но «автора».

Вяземский, объясняя новизну жанра «Кавказского пленника», ведет отсчет от «описательной поэмы» и «описательного послания». Тем самым он указывает на традиционную, устоявшуюся основу, которая Пушкиным была преобразована «добавлением»

центрального персонажа. А эта основа характеризовалась как раз тем, что различные элементы группировались вокруг авторского «Я» — главного субъекта всего происходящего: воспоминаний, действий и, конечно, описаний увиденного. Совсем не обязательно при этом, чтобы описательная поэма рассказывала о путешествии автора и чтобы описания носили географический или этнографический характер (как, скажем, в поэме А. Н. Муравьева «Таврида», 1827³⁰). Признаком жанра является не предмет описаний, но их строгая организация вокруг авторского «Я». Поэтому Баратынский смог назвать «описательной поэмой» свои «Пыры» (1821), где воспоминания о дружеском круге, о «пирах» чередовались с картинами московской и петербургской жизни, мечтания любви — с эпикурейской философией, и все это фокусировалось в авторском «Я»³¹.

Фоном описательной поэмы, от которой отталкивалась поэма романтическая, можно объяснить такой факт, как появление в «Бахчисарайском фонтане» в описании Тавриды авторского «Я»: «Вдали, под тихой лавров сенью Я слышу пенье соловья». В отличие от других упоминаний авторского «Я» (скажем, в финале той же поэмы), данный случай никак не мотивирован; он даже необъясним с точки зрения художественного времени, так как авторское «Я» становится свидетелем жизни давно минувшей. Однако в описательной поэме, где все стягивалось к авторскому лицу, переключения от сегодняшнего временного плана в прошлый (в форме воспоминания или представления) вполне обычны.

Влиянием описательной поэмы, вероятно, объяснялось и то, что сама обстоятельность, распространенность описаний (местности, обычаев, преданий и т.д.) не шокировала читателей романтической поэмы. Объектом критики, если она возникала, служила сочетаемость этих описаний с судьбой центрального персонажа, то есть сама линия схода старой жанровой основы с новой. Читатели романтических поэм даже требовали увеличения описательных моментов. В 1824 г. П. А. Муханов писал Рылееву о «Войнаровском»: «Описание Якутска хорошо, но слишком коротко. Видно, что ты боялся его растянуть...»³²

Интересно, что после поэм Пушкина обнаружилась обратная тенденция — к возвращению разработанного материала в русло описательной поэмы. Упомянутая выше «Таврида» Муравьева — пример не единственный. «Вечер на Кавказе» (1825) В. Н. Григорьева — почти конспект «Кавказского пленника», но материал переклучен в русло авторского восприятия. Краткая мотивировка выбора предмета описаний и угла зрения («Сын севера, с каким благоговеньем Я жадный взор питал полуденной страной...») плюс

картины горных красот, плюс описание кавказской вольницы (тоже двусзначной: «кавказской вольницы вертепы» — парафраз пушкинского «воинственного разбоя»), плюс символика «непогоды», «бури» и наступления войска Ермолова, вплоть до маленького эпизода, предсказывающего (как и эпилог «Кавказского пленника») закат «вольности дикой племен неукротимых», — такова скоропись стихотворения, близкого по жанру к маленькой описательной поэме.

Подобную же трансформацию кавказского материала в описательный жанр мы наблюдаем в «Кавказе» (1828) В. Г. Теплякова, с множеством парафраз из «Кавказского пленника», но также и с откровенным автобиографизмом, сильным налетом домашней семантики и, главное, — личной авторской установкой. «Отчизна гор в *моих* очах, Окаменелые гиганты *предо мною*» — эти начальные строки служат достаточной мотивировкой всех последующих описаний и картин. Вспомним, что романтическая поэма (все южные поэмы Пушкина, «Войнаровский» и «Наливайко» Рылеева, «Чернец» Козлова и т.д.), как правило, начинается с лирической или описательной заставки, с описания позы персонажа, вне всякой связи с точкой зрения «Я»³³.

Как же обнаруживается это «Я» в романтической поэме? Тут мы должны вновь вернуться к такому элементу поэмы, как посвящение. Это не придаток к произведению, а его органическая часть. Еще Анненков заметил применительно к «Кавказскому пленнику», что «посвящение поэмы... составляет как будто ее продолжение по тону и разработке своей. В ней та же мысль и тот же образ, только приложенный к самому автору»³⁴. Эти «тон», «мысль» и т.д. следует конкретизировать до определенной структурной единицы, а именно — разработки коллизии.

В самом деле, из посвящения к «Кавказскому пленнику» мы узнаем о пережитом автором мучительном процессе отчуждения. И его самой резкой форме — изгнании, разрыве («Я посвятил *изгнанной* лиры пенье»). И его мотивах — «шепоте клеветы», «измене хладной» и т.д. И о живом восприятии автором новых впечатлений, интересе к кавказской вольнице, кстати, поданной также двусзначно. Сопоставление образа автора с Н. Н. Раевским, адресатом посвящения, подчинено выявлению конфликта: на фоне счастливой судьбы, не пошло счастливой, но увенчанной заслуженной хвалой («Отечество тебя ласкало с умилением»)³⁵, выступает судьба неумолимо преследуемого, того, кто стал «жертвой клеветы и мстительных невежд».

Но упомянем и отличия судьбы автора и пленника. Автор под обвалившимися на него ударами способен находить утешение — в

поэтическом творчестве ли (Кавказ стал для него «новым... Парнасом»), в счастье ли его друзей («И счастье моих друзей Мне было сладким утешеньем»). Светлая доверенность к жизни, способность отдаться ее потоку, найти близ «друга спокойствие сердца»³⁶ — черта чисто пушкинская.

Однако, как мы увидим, она не противоречит складывавшемуся в лоне романтизма типу обрисовки «судьбы автора». Последняя не во всем тождественна судьбе центрального персонажа, в данном случае пленника. Сходная с ним в главном — в способности пройти через мучительный процесс отпадения, она может обнаруживать иные стадии и иное направление развития.

Обратимся к посвящению в поэме «Войнаровский». И здесь в авторской судьбе сконцентрирован весь характерно-романтический комплекс переживаний, с ходовыми перифразами мучительного разочарования, разрыва, странничества и т. д. («Как странник грустный, одинокой, В степях Аравии пустой, Из края в край с тоской глубокой...» и т.д.). И здесь угадываются обычные мотивы отчуждения: разочарование в дружбе, в моральных достоинствах людей. И здесь, наконец, намечен исход из мучительного состояния:

Незапно ты явился мне:
Повязка с глаз моих упала;
Я разуверился вполне,
И вновь в небесной вышине
Звезда надежды засияла.

В тесных рамках посвящения происходит решительный поворот: от тотального, всеобщего отчуждения, когда автор «в безумии дерзал не верить дружбе бескорыстной», то есть отвергал людей и жизнь в целом, — к отчуждению целенаправленному и конкретизированному: против антиподов «Гражданина», то есть против «тиранов и рабов», как сказано в другом месте поэмы. И одновременно происходит поворот в самом тоне, мироощущении: от грусти, мизантропии — к бодрости, «надежде».

Исход «судьбы автора» совпадает не с той стадией, на которой застает Войнаровского повествование (тоска бездействия, плена), а с его прошлым: радостным участием в борьбе за вольность. А то, что автором преодолено, до некоторой степени соответствует сегодняшнему состоянию центрального персонажа.

В пушкинском «Бахчисарайском фонтане» «судьбу автора» рисуют заключительные строфы поэмы. Автор — изгнанник, покинувший Север. В соответствии с ракурсом всей поэмы (см. об этом выше, в главе 2), в ее заключении совершенно «приглушена на-

ционально-политическая, государственная тема, звучащая в остальных крупных поэмах южного периода»³⁷. Взял только один аспект «судьбы автора» — интимный, любовный, однако любовь переживается со всей напряженностью романтической страсти. Она вбирает нечто субстанциально неотменяемое всего сущего, целиком подчиняя себе внутренний мир автора («все думы сердца к ней летят»). Сравним также: «узник томный», лобызающий «оковы», — перифраз любовного плена, как и в стихотворении «О дева-роза, я в оковах...»). Всем этим авторская судьба соответствует «безумному сну» любви, переживаемому персонажами поэмы, ханом Гиреем или Заремой, но последние строки финала неожиданно открывают для автора спасительный исход в творчестве, в радостном приятии красот природы («Поклонник Муз, поклонник мира, Забыв и славу, и *любовь*»).

Тынянов писал, что в «Бахчисарайском фонтане» «авторское лицо... обратилось в регулятор колорита... Автор — лирический проводник-европеец по Востоку, и эта его текстовая роль дала материал для лирического конца поэмы»³⁸. «Лирический проводник» — недостаточное, однако, определение для героя, имеющего собственную судьбу и поддерживающего, благодаря и ее общности с судьбой персонажей и вариантности, весь строй поэмы.

Своеобразно выступает «судьба автора» в эпилоге «Цыганов». Вторая строфа, сообщающая об интересе автора к цыганской вольности, о том, что он бродил вместе с табором, деля его «простую пищу», не только дает выход в текст автобиографическим мотивам, но, что еще важнее, устанавливает некоторое подобие действий автора и Алеко. Четыре строки, не вошедшие в окончательный текст поэмы, еще более усиливали это подобие:

Почто ж, безумец, между вами
В пустынях не остался я,
Почто за прежними мечтами
Меня влекла судьба моя!

Четверостишие следовало, по всей вероятности, после строк, сообщавших о близости автора к цыганской стихии, и перед заключительным обобщением поэмы. Иначе говоря, автор, подобно своему герою, «не остался» среди цыган, и завершающий вывод о повсеместном господстве «страстей роковых» содержал одновременно мотивировку его разочарования в естественном народе. Не переживший кровавой драмы своего героя, автор тем не менее тоже оказывался дважды изгнанником или, по крайней мере, «беглецом» — из родной, цивилизованной среды и из среды естественной, которая перестала отвечать его «прежним мечтам». Подчерк-

нем: так было в черновом тексте поэмы; в окончательном варианте, в который не вошло упомянутое четверостишие, поэт ослабил подобие судьбы автора и центрального персонажа; однако показательна для структуры романтической поэмы уже та двойственность, от которой Пушкин отталкивался.

В «Чернеце» Козлова параллелизм авторской судьбы главному действию также создается вступлением: из него мы узнаем о пережитом поэтом тяжелом недуге, свергнувшем его в пучину «дней мрачных и тяжелых», и о прямом подобии душевных переживаний автора и героя («Душа моя сжилась с его душою»). Вновь намечается и иной исход для «судьбы автора»: для него, в противоположность его герою, сохранено счастье домашнего очага («Я в вас живу — и сладко мне мечтанье!»). В «Чернеце» (в первом издании поэмы) линия авторской судьбы подчеркивалась еще дополнительно: публикацией стихотворения «К другу В. А. Жуковскому», воспринятого как поэтическая автобиография поэта, и предисловием «От издателей»³⁹.

Конструктивный принцип романтической поэмы заключался в общности и параллелизме переживаний автора и центрального персонажа, но не в их сюжетной и повествовательной неразличимости. Эта общность давалась установкой посвящения или эпилога, в то время как само действие освобождалось от авторского присутствия. У Пушкина от «Кавказского пленника», где автор подчас объединяет себя в общем чувстоизлиянии с центральным персонажем (см., например, строфу о «первоначальной любви»), до «Цыганов» происходит все большая субстантивизация обоих процессов. В «Цыганах» «автор — эпик, он дает декорацию и нарочито краткий, «сценарный рассказ», герои в диалоге, без авторских ремарок, ведут действие»⁴⁰. (Правда, в «Цыганах», благодаря исключению упомянутого четверостишия, ослаблено и подобие обоих процессов.)

Суверенность повествования в романтической поэме закреплялась и такими образцами, как «Чернец» и «Войнаровский», — кстати, еще один общий признак двух, казалось бы, столь противоположных произведений. В «Чернеце» из 14 строф 10 представляют собой рассказ героя о себе: автор нигде в действие не вступает и ограничивается описательно-лирической заставкой и таким же финалом. В «Войнаровском» также большая часть текста (776 строк из 1084) — рассказ о себе героя; автор также нигде в действие не вступает; авторская речь — описательная или лирическая — образует лишь вступление к первой части, краткое вступление ко второй и заключение. Напомним в связи с этим одобрение Пушкиным повествовательной манеры «Войнаровского»: «Слог его

возмужал и становится истинно повествовательным, чего у нас почти еще нет», — писал он А. А. Бестужеву 12 января 1824 г.

Очевидно, вся хитрость конструкции романтической поэмы заключалась в самом параллелизме двух линий — «авторской» и «эпической», относящейся к центральному персонажу. Последняя, разумеется, была на первом плане, но сама ее соотносимость с «судьбой автора» необычайно усиливала эффект поэмы. Это было усиление не вдвое, а в значительно большее число раз, так как оно создавало универсальность и всеобъемлемость романтического содержания. Говоря философским языком, дух чувствующий и размышляющий как субъективное лицо получал возможность созерцать самого себя как лицо объективированное. Тыняновская формула о переключении элегических явлений «в лицо» характеризует только одну сторону процесса. Не менее важным было и сохранение в конструкции поэмы авторских, лирических моментов, которые не только соотносились с центральным персонажем, но и выстраивались в относительно цельную авторскую судьбу. Романтический конфликт удваивался, а значит его художественный потенциал неизмеримо возрастал.

Г. О. Винокур писал об огромном жизненном значении романтической поэмы: «Значение той формы, которая возникла из работ Пушкина над его южными поэмами и генетически связана с восточными поэмами Байрона, заключается в том, что она делала автора поэтического рассказа живым свидетелем или даже участником того, о чем идет речь в этом рассказе, именно *живым*, а не «формальным», не «литературным» только. Лиризм «байроновской поэмы» был могучим освободительным шагом вперед в истории творчества Пушкина и всей русской поэзии. У Байрона Пушкин узнал, что свою личность, свое отношение к окружающим предметам, лицам и странам можно выразить не только в «мелких произведениях», которые потому-то и назывались в начале XIX в. «безделками», что казались частным, домашним делом поэта... Нет, и в таких формах, которые исстари считались «важными», т. е. подчиненными строгим и непреложным правилам... оказалось возможным говорить о себе и о мире своим собственным натуральным голосом... Отпала необходимость рядиться в условные исторические костюмы или искать заморских сюжетов для этих важных родов. Сюжеты оказывались на каждом шагу... На Кавказе, в Крыму, в Бессарабии непривычная новая обстановка делала эти сюжеты, подсказываемые окружающей действительностью, гораздо более заметными»⁴¹.

Яркое описание Винокуром новаторства романтической поэмы может быть дополнено с точки зрения наших выводов. Громадное

жизненное значение найденной формы состояло в том, что она, отодвигая в сторону всякие условности и ограничения, позволяла одновременно вести рассказ о себе и об объективном герое. Именно этот параллелизм одновременно восстанавливал и эпическую традицию и большую форму, противопоставляя их поэзии «безделок» и произведений «для немногих». При этом параллелизм обеих линий — условно говоря, авторской и эпической — строился на взаимодействии сходного и различного в них, например несходства в заключительных стадиях эволюции (ср. иную по отношению к герою перспективу, открываемую посвящениями в «Кавказском пленнике», «Войнаровском» или «Чернеце», — выход из отчуждения к дружбе, к деятельности «гражданина» или к семейному кругу).

Очевидно, что этот параллелизм и порожденное им несходство стадий могут быть оценены трояко, в зависимости от различного временного подхода к романтическому произведению. С точки зрения предромантизма этот факт являл собою живую связь традиций, обнаруживая в составе романтической поэмы не только формальные элементы дружеского послания, но и запечатленную в них «просветительскую» или «сентиментальную» философию высокой дружбы, интеллектуальной солидарности и т.д. С точки зрения дня завтрашнего упомянутое явление неожиданно обнаруживает связь с реалистической поэтикой, ибо то установление «разности» между автором и персонажем, между различными сознаниями и мирами, которое считают (в целом оправданно) нововведением реализма, все же имело уже свой исток в описанном выше параллелизме двух линий. Если же рассматривать романтическую поэму саму по себе, не уходя от нее ни в прошлое, ни в будущее, то описанный параллелизм еще не воспринимался как разрушение системы; наоборот, он содействовал обогащению ее романтического содержания, достигаемого «игрой» и взаимодействием различных смысловых оттенков.

Последнее довольно важно: нередко еще романтическое произведение мыслится как нечто однородно-монологичное, строго однонаправленное и скучно-схематичное. В действительности ограничения романтизма напоминают не линию, но берега широкого потока, совмещающего в себе различные течения. Остановимся с этой точки зрения на общем составе романтической поэмы.

Состав романтической поэмы

Обычно романтическая поэма издавалась как отдельная книга, составленная из разнообразного материала. Наиболее полный ва-

риант представлен «Войнаровским», в котором можно отметить следующие элементы: 1) эпитаф, 2) посвящение, 3) предисловие: «Может быть, читатели удивятся...», 4) жизнеописание Мазепы, 5) жизнеописание Войнаровского, 6) текст поэмы, 7) примечания. Если исключить пункт 3, то есть предисловие, носившее явно цензурный характер, что подчеркивалось кавычками и особым шрифтом⁴², то все части поэмы составляли единое целое и были рассчитаны на согласованное действие. Какое же действие?

Возьмем эпитаф, напечатанный, кстати, на титуле и тем самым демонстрировавший принадлежность всех следовавших затем компонентов одному целому. В переводе с итальянского эпитаф гласит: «Нет большого горя, как вспоминать о счастливом времени в несчастье»⁴³. Однако с чем он соотнесен? Очевидно, с ситуацией центрального персонажа, Войнаровского, раскрывающегося в своей исповеди Миллеру и действительно вспоминающего в изгнании, «в несчастье», о счастливом времени борьбы за вольность. Но тот же эпитаф вступает в противоречие с завершающей ситуацией посвящения, где для автора характерно противоположное: в счастливое время он вспоминает о несчастьях прошлого.

Перейдем к обоим жизнеописаниям. Самое любопытное в них — ответ на вопрос о мотивировке действий Мазепы и Войнаровского. Жизнеописание Мазепы, составленное А. О. Корниловичем, дает такой ответ: «Низкое, мелочное честолюбие привело его к измене. Благо казаков служило ему средством к умножению числа своих соумышленников и предлогом для скрывтия своего вероломства...» Перед этим приводится одна версия как явно ошибочная: «...некоторые полагают», что причиной измены послужила «любовь к отечеству, внушившая ему неуместное опасение, что Малороссия... лишится прав своих». Но «полагать» такое будет как раз следующее затем поэтическое повествование, в то время как категорический приговор историка (А. О. Корниловича) поставлен в нем под сомнение.

Что касается второго жизнеописания, составленного А. А. Бестужевым, то оно подробно говорит о моральных качествах Войнаровского («отважен», «красноречив», «решителен и неуклончив» и т.д.), но совершенно обходит мотивировку действий. Однако как раз последнее составит ось этого характера в поэтическом повествовании.

Не следует думать, что исторические коррективы, которым Рылеев дал место в своей книге, внушены только цензурными соображениями. В «Жизнеописании Войнаровского», между прочим, сообщено, что «Войнаровский был сослан со *всем семейством* в Якутск, где и кончил жизнь свою, но *когда и как*

неизвестно». В поэме Войнаровский оказывается в ссылке один; жена приезжает к нему спустя некоторое время; поэма подробно описывает также обстоятельства смерти Войнаровского. Не было никакой цензурной необходимости в данном случае демонстрировать расхождение исторических свидетельств и текста поэмы, а между тем Рылеев пошел на это.

Гёте как-то заметил, что художник, обращаясь к историческому материалу, не стремится к его верной передаче; он оказывает реальным историческим героям честь стать персонажами его художественного повествования. Рылеев — и это было характерно для романтического отношения к материалу — демонстрировал свою свободу от исторической истины, демонстрировал силу и суверенность художнической фантазии, способной соперничать и корректировать эмпирическую данность. За год до появления «Войнаровского» подобная же установка была заявлена в «Бахчисарайском фонтане» как единой книге, составленной из ряда компонентов, — заявлена подчеркнутым расхождением поэтического повествования и исторических свидетельств (в «Выписке из путешествия по Тавриде И. М. Муравьева-Апостола»), а также прямым заявлением в предисловии Вяземского: «История не должна быть легковерна, поэзия напротив»⁴⁴.

При этом спор «поэзии» и «истории» был вынесен на страницы «Войнаровского», запечатлевшись на самом его строе, в столкновении различных голосов и версий, иначе говоря, в столкновении различных компонентов. Ю. М. Лотман, сопоставляя примечания с текстом южных поэм, проницательно определил, что «романтические поэмы Пушкина — в этом, видимо, одна из характерных особенностей пушкинского романтизма — далеки от монологизма». Однако исследователь противопоставил пушкинское решение проблемы романтической поэтики: «монологическое построение текста — одна из наиболее ощутимых и поддающихся точному учету сторон романтизма»⁴⁵. В действительности же, как показывает пример «Войнаровского», *романтизм вовсе не отличался неколебимым «монологизмом»*. Напротив, романтическая поэма строилась как некое симфоническое целое, в котором эффект создавался самим взаимодействием и борьбой вариаций и оттенков. Каждый из компонентов — от эпиграфа до примечаний (также заключавших в себе момент исторической информации, но, помимо того, выполнявших еще и другие функции, в частности, этнографические и функцию разрушения устойчивого *locus amoenus*) — обладал относительной самостоятельностью звучания и положения.

Чтобы оттенить своеобразие романтической поэмы, упомянем о явлении противоположном, относящемся еще к предроманти-

ческой стадии. Речь идет об «Умиравшем Тассе». Состав его текста в общем такой же, как и в типичной романтической поэме: эпиграф, поэтическое повествование, обширные примечания. Но соподчиненность частей иная. Эпиграф строго соотносится с основной ситуацией элегии, декларируя эфемерность и хрупкость мирской славы: «...подобно стремительной стреле, проносится наша слава, а всякая почесть похожа на хрупкий цветок». Исторический комментарий подхватывает этот мотив, досказывая то, что не успела сказать элегия: благодарность соотечественников великому Тассо оказалась не только запоздалой, но и непродолжительной; обещанный «памятник не был воздвигнут». Словом, все компоненты произведения строго однонаправленны, не допуская никакого спора друг с другом, никакой борьбы оттенков и версий. В этом смысле элегия Батюшкова монологична, чего уже нельзя сказать о романтической поэме типа «Войнаровского» или «Бахчисарайского фонтана».

Отметим еще некоторые особенности общего состава южных поэм Пушкина.

Прежде всего эпиграф. Бросается в глаза, что Пушкин каждый раз старательно заготавливает эпиграфы — иногда даже по несколько — но в окончательном тексте отказывается от них. В «Кавказе» — первоначальном варианте «Кавказского пленника» — предполагалось дать два эпиграфа. Один — из «Фауста» Гёте («Верни мне мою молодость») — соотносится с судьбой персонажа и, возможно, с авторской судьбой (определенно судить о воплощении последней на данной стадии будущей поэмы не представляется возможным). Второй эпиграф вносил оттенок иронической дистанции (перевод с французского: «И все это прошло, словно история, которую бабушка в своей старости...» и т.д.). Тексту «Кавказского пленника» Пушкин предполагал предпослать эпиграф из «Путешествий» Ипполита Пиндемонти, но также отказался от своего намерения. Эпиграф соотносился с судьбой и героя и автора, с их изгнанием или бегством («О счастлив тот, кто никогда не ступал за пределы своей милой родины...» и т.д.).

В «Цыганах» Пушкиным были намечены и также отброшены два эпиграфа, характеризующие каждый две противоположные стороны конфликта: один — цыганскую среду («Мы люди смиренные, девы наши любят волю...»), другой — Алеко (строки из стихотворения Вяземского «Гр. Ф. И. Толстому»: «Под бурей рока — твердый камень...»)⁴⁶.

В результате из всех эпиграфов к южным поэмам Пушкиным был сохранен только один — в «Бахчисарайском фонтане». Это строк из «Бустана» Саади, взятые из восточного романа Т. Мура

«Лалла Рук»⁴⁷. «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан; но иных уже нет, другие странствуют далече». По-видимому, этот эпиграф уцелел благодаря своей особой широте, не регламентирующей и не предугадывающей содержания поэмы. Эпиграф никак не соотносился ни с судьбой персонажей, ни с судьбой автора, хотя и устанавливал авторское отношение ко всему происходящему. Но это очень свободное отношение, близкое эпической дистанции, которая связывает прошлое с настоящим, одних персонажей с другими. В то же время она лишена и тени иронии того эпиграфа, который был отброшен Пушкиным при работе над первой южной поэмой (напоминание об истории, рассказываемой бабушкой детям).

Заметим, что отношение Пушкина к эпиграфу не типично для романтических поэм, авторы которых любили предугадывать содержание романтического конфликта, хотя при этом допускали различие оттенков и вариаций (см. выше разбор эпиграфа в «Войнаровском»).

В составе романтической поэмы особое место занимает эпилог пушкинского «Кавказского пленника». Эпилогам (или заключительным строфам) русской романтической поэмы вообще было свойственно расширение масштаба: таков в финале «Чернеца» выход из индивидуальной судьбы одного персонажа в перспективу большого мира (см. об этом выше, в главе 3). Южные поэмы Пушкина предлагают подобную же смену масштаба: так, в «Цыганах» намечается историческая общегосударственная перспектива («В стране, где долго, долго брани Ужасный гул не умолкал, Где повелительные грани Стамбулу русской указал...» и т.д.). Иное дело — эпилог «Кавказского пленника».

Обычно персонажи романтической поэмы переходят в эпилог, выступая здесь на измененном, расширенном фоне. Скажем, эпилог «Цыганов» демонстрирует индивидуальную судьбу автора, в какой-то мере соотносенную с судьбой Алеко. Но в «Кавказском пленнике» эпилог, вводя общегосударственную, межнациональную перспективу, сообщая о грядущей гибели кавказской вольницы, ни словом не упоминает о персонажах поэмы, «забывая» их окончательно. Тем самым оттесняется на второй план индивидуальная судьба как пленника, так и автора и многоговорящий в романтической поэме параллелизм двух линий сменяется широким эпическим повествованием. Автор оставляет за собой в эпилоге лишь функцию субъекта поэтического творчества («Так муза, легкий друг мечты, К пределам Азии летала» и т.д.)⁴⁸, но не субъекта поэтической эволюции. Словом, оба процесса отчуждения — и в «эпическом» и в «авторском» его варианте — не продолжены, но как бы оборваны в эпилоге.

Означает ли это их преодоление в пользу более исторического мышления — понимания «неотвратимости хода истории»? Ответ должен быть очень осторожным: следование одного художественного элемента после другого еще не говорит о преимуществах первого над вторым. Вернее будет сказать, что Пушкин оставляет оба элемента в их несочетаемости и зияющем противоречии друг к другу: с одной стороны, общегосударственная перспектива, с другой — индивидуальная романтическая судьба персонажей (автора или его героя, пленника). Подобное же зияющее противоречие общегосударственной перспективы и личной судьбы будет констатировано Пушкиным в «Медном всаднике» (но уже контрастом не основного текста и эпилога, а вступления и основного текста).

В рамках интересующего нас жанра поэмы пушкинская *поэтика зияющего контраста* отозвалась в структуре «Эды» Баратынского (соотношение основного текста и эпилога) и «Мцыри» Лермонтова (соотношение вводных и последующих строф). Но об этом мы еще будем говорить.

В заключение — еще об одном общем признаке романтической поэмы. При различных вариациях в обрисовке процесса отчуждения, при несовпадении стадий в «судьбе автора» и «судьбе персонажа» романтическая поэма выдерживала единство мироощущения, тона, вытекавшее из серьезного отношения к смыслу пережитого. Сам романтический комплекс переживаний не ставился под сомнение, не превращался в объект иронии или пародирования: здесь проходила разграничительная линия между романтической поэмой и, с одной стороны, некоторыми предромантическими формами (типа пушкинского «Руслана и Людмилы»), а с другой — формами последующими (например, «Евгением Онегиным» или «Домиком в Коломне»), — о некоторых из этих форм речь впереди (в главе 15). Разберем в этой связи один-два момента пушкинских южных поэм.

В печатном тексте «Бахчисарайского фонтана» Пушкиным были опущены строки:

Все думы сердца к ней летят,
Об ней в изгнании тоскую...
[Безумец!] полно! перестань,
Не оживляй тоски напрасной,
Мятежным снам любви несчастной
Заплачена тобою дань —
Опомнись; долго ль, узник томный,
Тебе оковы лобызать...

И т.д.

Пушкин мотивировал эту купюру нежеланием разглашать «любовный бред» (письмо к брату от 25 августа 1823), то есть посвящать публику в свои интимные переживания.

Автор обстоятельной монографии о пушкинской манере повествования, усомнившись в этой мотивировке, выдвинул другую: «Все объясняется проблемой стиля. Как раз в том месте, которое раскрывает внутренний мир поэта, вдруг прорывается дистанцирующий тон легкой болтовни (*ein distanzierender Plauderton*). И именно эта примесь самоиронии была неуместна. Поэт обязан был до конца выдержать высокую интонацию и избежать любого перехода к небрежной манере беседы. Именно поэтому указанное место должно было подвергнуться строгой авторской цензуре»⁴⁹.

Однако едва ли настроение, пронизывающее пушкинский текст, охарактеризовано исследователем правильно. Само высокое романтическое чувство — чувство любви — не поставлено поэтом под сомнение (ср. в стихотворении «Кокетке»: «Мы знаем: вечная любовь Живет едва ли три недели»). Обращение к себе во втором лице («Безумец! Полно! перестань...») не вносит в авторскую речь тона самоиронии и небрежной болтовни, хотя оно действительно означает некоторое «дистанцирование» от своего чувства. Но в каком смысле дистанцирование? Это как бы самоувещевание, попытка убедить себя, сохранить твердую опору, несмотря ни на что — несмотря на трагедию «любви несчастной», высоту которой сохранена в полной мере. И эмоциональное состояние, пронизывающее исключенный отрывок, сродни выздоровлению от тяжелой болезни, пробуждению от мучительного сна («мятежный сон» любви — любимая пушкинская символика этого периода) — перспектива, близкая финалу посвящения в первой южной поэме, в «Кавказском пленнике» (ср. и здесь: «любви тяжелый сон»).

Словом, возможно несовпадение стадий романтического процесса отчуждения, возможен выход в более широкую перспективу — общегосударственную или межнациональную, возможно преодоление страданий, но невозможны самоирония и самоотрицание по отношению к самому существу романтического чувства. Пережитое, несмотря на любой исход, остается значительным в самом себе и истинным. Так обстоит дело в южных поэмах Пушкина, не говоря уже о романтических поэмах других авторов. И эта серьезность тона, безыроничность, как мы еще будем говорить, стали отличительным признаком огромного массива произведений русского романтизма.

Остановимся же, однако, на таком примере, когда противоположная интонация — автоиронии и самоотрицания — проникла в состав романтической поэмы. В «Отрывке из письма», приложен-

ном к третьему изданию «Бахчисарайского фонтана» (1830)⁵⁰, описано посещение поэтом памятных мест.

«N. W. почти насильно повел меня по ветхой лестнице в развалины гарема и на ханское кладбище:

но не тем
В то время сердце полно было:

лихорадка меня мучила».

Автоцитата из «Бахчисарайского фонтана» связывает текст «Отрывка» с соответствующим местом поэмы:

...но не тем
В то время сердце полно было:
Дыханье роз, фонтанов шум
Влекли к невольному забвению,
Невольно предавался ум
Неизъяснимому волнению...—

связывает, как видим, для достижения резкого контраста. Текст «Отрывка» противостоит тексту поэмы не только по жанровому признаку, не только как «несколько страниц своей прозы... своим стихам»⁵¹, но и как *два различных варианта художественной ситуации*. Ситуация подобию авторского любовного переживания и судьбы персонажей иронически снимается полным отрицанием этого подобия (автор, оказывается, не испытывал никаких подобающих моменту высоких ощущений — «лихорадка меня мучила»). Осветив прежнюю романтическую ситуацию ироническим светом, Пушкин демонстративно подчеркнул смену этапов своего художественного мышления.

Примечания

¹ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 30.

² См. в частности: Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975. С. 158 и далее. О соотношении жанра баллады с романтизмом см. также: Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма//Жуковский и русская культура: Сб. науч. тр. Л., 1987. С. 138—165; Немзер А. С. «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В. А. Жуковского//Зорин А. Л., Немзер А. С., Зубков Н. Н. Свой подвиг свершив... М., 1987.

³ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 7. С. 372. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁴ Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1973. S. 202.

⁵ См. об этом: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения». Пг., 1918. С. 32—33.

⁶ Таким образом, знаменитое обращение Хлестакова к Анне Андреевне в гоголевском «Ревизоре» «...Удалимся под сень струй» пародировало устойчивый стилистический оборот. Еще один пример из Карамзина, из его повести «Наталья, боярская дочь» (1792): «Люблю... под сению давно истлевших вязов искать брадатых моих предков...» Реплика Хлестакова привела в восторг Аполлона Григорьева: «Гениальнейшая бессмыслица! В ней как в фокусе совмещена вся романтическая чепуха, которую несут герои и героини Марлинского, Кукольника и Полевого» (*Григорьев А. А.* Литературная критика. М., 1967. С. 269). Оригинальное развитие этого пародийного мотива мы встречаем у И. С. Тургенева: «Не из эпикуреизма, не от усталости и лени — я удалился *под сень струй европейских принципов*» (Письмо к А. Герцену от 26 сентября/8 октября 1862).

⁷ *Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 299. Тынянов подчеркивал, что 3-стопные и 4-стопные послания являлись разными жанрами (*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 126).

⁸ *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 375.

⁹ О расширительном и символическом употреблении слова «пустыня» писал, в частности, Соловьев в статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (*Соловьев В. С.* Литературная критика. М., 1990. С. 239).

¹⁰ *Жуковский В. А.* Сочинения в стихах и в прозе. СПб., 1901. С. 800.

¹¹ *Винокур Г. О.* Указ. соч. С. 375.

¹² Уютное отъединение, *locus amoenus* выступали также и в прозаических произведениях эпистолярного характера, например в «Эмилиевых письмах» Муравьева: «Горница моя в зверинце. Маленькая библиотека моя расположена на трех полочках, прибитых над письменным моим столиком... Некоторое великолепие украшает мою хижину. Маленькие бюсты Жан-Жака Руссо и Соломона Геснера... означают убежище их попечителя и любителя природы» (*Муравьев М. Н.* Сочинения. СПб., 1847. Т. 1. С. 121).

¹³ Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах. СПб., 1822. Ч. 4. С. 218.

¹⁴ *Тынянов Ю. Н.* Указ. соч. С. 93.

¹⁵ О связи дружеского письма с жанром послания см.: *Степанов Н. Л.* Дружеское письмо начала XIX века//Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М., 1966. С. 80—81. О развитии жанра дружеского послания в творчестве Пушкина см.: *Грехнев Всеволод.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994. С. 28—80.

¹⁶ *Гинзбург Л. Я.* Пушкин и лирический герой русского романтизма//Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 146.

¹⁷ *Карамзин Н. М.* Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966. С. 141.

¹⁸ Чтобы не умножать уже приведенного выше большого числа примеров элегической лексики и фразеологии в романтических поэмах, скажу лишь одно: сам эпитет «унылый» ближайшим образом восходит к элегическому словарю: «Престань, мой друг, поэт *унылый*» (Н. М. Карамзин. «К бедному поэту»); «Рогов *унылый* звон» (В. А. Жуковский. «Сельское кладбище»); «Из сих *унылых* стен», «*унылый* огонь в очах его горел» (К. Н. Батюшков. «Умиравший Тасс») и т.д. Ср. в «Цыганах»: «*Уныло* юноша гля-

дел», «Твое *унынье* безрассудно» и т. д. Заметим также, что эпитет «унылый», так сказать, активизировался и в идиллии в период, когда этот жанр усваивал и развивал в своем русле романтическое содержание (об этом ниже). Ср. у А. А. Дельвига в идиллии «Конец золотого века» (1828): «Пастуха *заунывную* песню Слышать бы должно в Египте иль Азии Средней...»; «Песня моя тебе показалась *унылой?*»

¹⁹ Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 9.

²⁰ Карамзин Н. М. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1966. С. 207.

²¹ Гегель. Сочинения. М., 1938. Т. 12. С. 265.

²² Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 271.

²³ Вацуро В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма//Русский романтизм. Л., 1978. С. 130.

²⁴ Вацуро В. Э. Указ. соч. С. 138.

²⁵ В структуре повести Карамзина определенное место занимает идиллическое начало. Оно вводится уже с помощью психологической характеристики Эраста, который «читывал романы, *идиллии*; имел довольно живое воображение и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы...». Лизу Эраст называл «своей пастушкой». Все действие повести развивается на ироническом преодолении идиллической нормы; в этом смысле «Бедная Лиза» предвосхищает заключительную стадию развития идиллического жанра.

²⁶ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 556.

²⁷ Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 142.

²⁸ Сын Отечества. 1822. Ч. 82. № XLVII. С. 120—121; Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 45.

²⁹ Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 135—136.

³⁰ Поэму А. Н. Муравьева рецензировал Баратынский, определив ее именно как «описательную поэму». Это весьма слабое и подражательное произведение интересно тем, что оно словно стремится после «Бахчисарайского фонтана» Пушкина вернуть таврическую тему в русло традиционной описательной поэмы.

³¹ Обозначение «Пиров» как «описательной поэмы» было оспорено «Московским телеграфом» ввиду действительно содержавшихся в произведении элементов дружеского послания (ср. строки, обнаруживающие адресата произведения: «Друзья мои! Я видел свет...» Или: «Тот домик, помните ль, друзья?...»). «Пир» более похож на эпистолу (Московский телеграф. 1826. Ч. VIII. С. 75). Но это не меняло дела в отношении субъекта действия. Вспомним, что и Вяземский объединял оба жанра: «описательная поэма», «описательное послание».

Описательные моменты заняли особенно большое место в поэмах Ф. Н. Глинки «Дева карельских лесов» (1828, опубликована полностью лишь в 1939) и «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой» (1830).

³² Цит. по кн.: *Цейтлин А. Г.* Творчество Рылеева. М., 1955. С. 128. Ср. отзыв анонимного рецензента: «Описания тамошней природы составляют самую лучшую часть поэмы» (Соревнователь просвещения и благотворения. 1829. Ч. IV. С. 108).

³³ Более сложную картину представляет собою произведение А. А. Шишкова «Отрывок из описательной поэмы: Лонской» (опубликовано в кн.: *Опыты Александра Шишкова 2-го.* М., 1828; включено в кн.: *Русская романтическая поэма.* М., 1985. С. 301–306). Здесь сохранено обозначение жанра — «описательная поэма»; в то же время из семи фрагментов по крайней мере три определенно привязаны к центральному персонажу — Лонскому; при этом введена авторская партия и намечен ее параллелизм с партией персонажа.

³⁴ *Анненков П. В.* А. С. Пушкин: Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873. С. 93.

³⁵ Фоном этого обращения служили очень известные в то время строки из «Певца во стане русских воинов» Жуковского. Обращаясь к Раевскому-старшему, поэт восклицал:

Раевский, слава наших дней,
Хвала! Перед рядами
Он первый грудь против мечей
С отважными сынами...

³⁶ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813–1826). М.; Л., 1950. С. 258. По поводу фразы из того же «Посвящения» «Я в мирной пристани богов благословил» другой исследователь заметил: «Байрон никогда бы не «благословил» «мирной пристани»; он был, по собственному признанию, «врагом покоя»: он жаждал борьбы...» (*Сиповский В. В.* Пушкин, Байрон и Шатобриан. СПб., 1899. С. 23).

³⁷ *Винокур Г. О.* Крымская поэма Пушкина//Красная новь. 1936. № 3. С. 241.

³⁸ *Тынянов Ю. Н.* Указ. соч. С. 143.

³⁹ О предисловии см. в примечаниях И. Д. Гликмана в кн.: *Козлов И. И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1960. С. 479–480.

⁴⁰ *Тынянов Ю. Н.* Указ. соч. С. 145.

⁴¹ Красная новь. 1936. № 3. С. 240.

⁴² См. об этом в примечаниях А. В. Архиповой и А. Е. Ходорова в кн.: *Рылеев К. Ф.* Полное собрание стихотворений. [Л.], 1971. С. 434.

⁴³ Этот эпиграф, представляющий собой цитату из «Божественной комедии» («Ад». Песнь V) Данте, был популярен у авторов романтических поэм. Мы находим его, в частности, у Байрона в «Корсаре» (Песнь I), у И. И. Козлова в поэме «Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая» (1828).

⁴⁴ В кн.: *Пушкин А. С.* Бахчисарайский фонтан. СПб., 1824. С. XIV. См. также: *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. С. 52.

⁴⁵ *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина//Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 103.

⁴⁶ Впрочем, надо учесть: от второго эпиграфа Пушкин отказался после того, как узнал, что Ф. И. Толстой участвует в распространении порочащих его слухов (см. об этом: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. 2-е изд., доп. и перераб. Л., 1989. С. 438).

⁴⁷ Это установлено Томашевским. См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 505–506.

⁴⁸ Ср. по видимости сходное начало эпилога «Цыганов»:

Волшебной силой песнопенья
В туманной памяти моей
Так оживляются виденья
То светлых, то печальных дней.

В действительности же этот вариант более «экзистенциальный»: оживляются виденья пережитого *автором*, исполненного *для него* личного значения — радостного или печального («то светлых, то печальных дней»). Такое начало подготавливает перспективу «судьбы автора» в эпилоге, приглушенную, правда, невключением упомянутого выше четверостишия («Почто ж, безумец, между вами...»).

⁴⁹ *Hielscher K. A. S. Puškins Versepi: Autoren-Ich und Erzählstruktur.* München, 1966. S.78.

⁵⁰ Первоначально «Отрывок» опубликован в «Северных цветах на 1826 год» (СПб., 1826).

⁵¹ *Лотман Ю. М.* Указ. соч. С. 106.

«...ОН ШЕЛ СВОЕЮ ДОРОГОЙ ОДИН И НЕЗАВИСИМ»

(Поэмы Баратынского)

От «Эды» к «Балу» и «Наложнице»

Попробуем, исходя из всего сказанного, понять оригинальность романтических поэм Баратынского.

Незадолго до выхода из печати «Эды» А. А. Дельвиг оповестил Пушкина (письмо от 10 сентября 1824): Баратынский «познакомился с романтиками, а правила французской школы всосал с материнским молоком. Но уж он начинает отставать от них. На днях пишет, что у него готово полторы песни какой-то романтической поэмы»¹. К этому времени уже вышли «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», Рылеев закончил «Войнаровского», Козлов — «Чернеца». Друзья ждали от Баратынского «романтической поэмы», но автор «Эды» этих ожиданий не оправдал, хотя, впрочем, он и не остался верным «правилам французской школы». «Мне не хотелось идти избитой дорогой, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину», — писал Баратынский² 7 января 1825 г. И. И. Козлову. И год спустя в предисловии к «Эде» Баратынский говорил о себе: «Следовать за Пушкиным ему показалось труднее и отважнее, нежели идти новою собственною дорогою».

Это почти буквально совпадает с пушкинской оценкой поэта, высказанной несколько позже в статье «Баратынский»: он «не тащился по пятам увлекающего свой век гения, подбирая им оброшенные колосья; он шел своею дорогой один и независим».

Обычно «новую дорогу» Баратынского видят в том, на что указывал сам поэт: в «разных прозаических подробностях» (упомянутое письмо к Козлову), в отказе от «лирического тона» (предисловие к «Эде»). Но эта «новая дорога» протекает и через конфликт поэмы.

В «Эде» мы не найдем особой постановки центрального персонажа, предвестием которой обычно служило уже описание его внешности. В поэме нет распространенного авторского вопроса, предшествующего первому появлению центрального персонажа, нет традиционного «состава» его портрета (чело, волосы, взгляд, улыбка) и т.д. Лишь отдаленные намеки на этот портрет сохранены в окончательной рукописи поэмы («Взошел он с пасмурным лицом», «приметы скрытой, тяжелой муки В нем все являло»), но и они полностью нейтрализованы следующим затем указанием на притворство героя («...сказал *хитрец*»).

Нет в поэме обычных примет превосходства центрального персонажа над другими, нет каких-либо признаков его отчуждения, в связи с чем полностью снимается его предыстория. Ни слова — о пережитых им испытаниях, о разочаровании, душевных муках и т.д. Известно лишь, что «Русь была ему отчизной» и что «в горы Фина Его недавно завела Полков бродячая судьбина». В связи с последней фразой надо заметить, что в поэме нет и намека на какой-либо сознательно совершенный героем шаг: обычная ситуация *бегства* или изгнания заменена передвижением по воле внешних обстоятельств—армейской дисциплины (той же сторонней причиной мотивируется затем развязка сюжета: «буйный швед опять не соблюдает договоров», и гусар вместе со своим полком снимается с места)³.

Нет в «Эде» и обычных признаков любви центрального персонажа как высокой, всепоглощающей страсти. Это лишь порыв чувственности, «хладное искусство» и притворство, на смену которым — после достигнутой победы — пришли неясные угрызения совести, но главным образом — утомление и скука.

И. М. Тойбин пишет: «В основе поэмы история *обольщения* порочным героем, наделенным чертами хитрости, коварства, наивной дочери природы»⁴. К этому правильному замечанию можно добавить — исходя из наших позиций, — что в своем разговоре с Эдой гусар описывает именно романтическое переживание любви:

Я волю дал любви несчастной
И погубил, доверясь ей,
За миг летящий, миг прекрасный
Всю красоту грядущих дней.

И даже намечает было традиционное романтическое бегство:

Бегу отселе; но душой
Останусь в милой мне пустыне...

И даже указывает на одну из обычных причин бегства и отчуждения — противодействие влюбленным героям со стороны косной среды и родителей:

*Виною твой отец суровый:
Его укоры слышал я⁵.*

Но все это молодой «хитрец» говорит, чтобы произвести на девушку впечатление и добиться своего. Таким образом, и романтическое переживание страсти, и бегство, и отчуждение поданы на уровне субъективной и, увы, притворной, даже притворно-корыстной имитации. Показательно недовольство «Эдой» части современников, не увидевших в поэме ожидаемого ими высокого романтического содержания и, надо думать, высокого романтического героя. «Что же касается до Баратынского, — писал А. А. Бестужев Пушкину 9 марта 1825 г., — то я перестал веровать в его талант... Его «Едда» есть отпечаток ничтожности, и по предмету и по исполнению»⁶.

Между тем сравнение окончательной редакции «Эды», вошедшей в «Стихотворения Евгения Баратынского» (Т. 2. 1835), с редакцией первоначальной (1826) показывает, что усилия поэта отойти от романтической коллизии были целенаправлены и последовательны. Об этом говорит характер внесенных Баратынским исправлений.

Сокращается, прежде всего, до минимума портрет центрального персонажа: снимается описание, включающее как раз некоторые традиционные элементы романтического портрета (одухотворенный взгляд, черные ниспадающие волосы):

*...взглядов живость,
Из-под фуражки по щекам
Два черных локона к плечам,
Виясь, бегущие красиво...⁷*

Снимаются или частично перерабатываются два обширных отрывка — о переживаниях усара перед разлукой и о возвращении гусара к умирающей Эде. Вот строки из первого отрывка:

*Ужели не был тронут он
Ее любовью невинной?
До сей поры шалун бесчинной,
Он только знал бокалов звон...*

*Едва пора самопонятья
Пришла ему, наперерыв
Влекли его к себе в объятья*

Супруги, бывшие мужей
 Чресчур моложе иль умней.
 И жадно пил он наслажденье,
 И им повеса молодой
 Избаловал воображенье,
 Не испытал любви прямой.
 Питомец буйного веселья,
 В пустыне скучной заключен,
 За милой Эдой вздумал он
 Поволочиться от безделья
 И, как вы видели, шутя
 Увлёк прелестное дитя.
 Увы, мучительное чувство
 Его тревожило потом!..
 Своей подругой неразлучной
 Уж зрел её в мечтах своих;
 Уже в тени дерев родных
 Вел с нею век благополучной...⁸

Гусар, как он изображен в первоначальной редакции поэмы, — хотя и коварный соблазнитель, хотя и не ведал никогда «любви прямой» — но не чужд добрых движений души. Начав «от безделья» волочиться за Эдой, он и не думал, что эта интрижка пробудит в нем чувства раскаяния и жалости. Еще сильнее это выражено во втором отрывке («В слезах пред милою упал: Постой, отчаянный зывал...» и т.д.). Следовательно, исключение этих отрывков продиктовано намеренным снижением центрального персонажа, которому в противовес герою традиционному «свойственны коварство, хитрость, вероломство»⁹, бесчестный поступок которого сознательно продуман, а угрызения совести — минимальны.

Но дело не только в этом. Тойбин в той же работе объясняет исключение первого отрывка тем, что Баратынский снимал с портрета своего героя краски, которые «сводили его к бытовому плану, слишком приземляли его, превращая в простого шалуна и удалца»¹⁰. Однако прозаизация, стремление к «совершенно простому» входили в намерения автора «Эды». Думаем, на этот отрывок нужно посмотреть с другой точки зрения — с точки зрения структуры конфликта.

Гусарское удалство, которому был причастен центральный персонаж, таило свою поэзию и привлекательность. На фоне жизни, регламентированной сословными и иными правилами, это удалство — братское и «бесчинное»; на фоне мертвенности и искусственности это веселье — искреннее и нескованное; наконец, и гусарские «преступные победы» — это все-таки победы над тем, кто заслужил «поражение», то есть над недалекими или престаре-

лыми соперниками («Супруги, бывшие *мужей* Чресчур моложе иль умней»). Чуждое высших устремлений, гусарство — все же признак здоровья и нормальности, возможный залог будущего развития (см. сказанное нами выше, в главе I о «гусарской оппозиции» в поэзии русского романтизма):

И неумеренную радость,
Счастливец, славить ты в правах...

Другого счастья поэтом
Ты позже будешь, милый мой,
И сам искупишь перед светом
Проказы Музы молодой.

Баратынский. «Н. М. Языкову»

Словом, вольно или невольно, прошлая гусарская удаля персонажа тоже являла род противостояния среде, отчуждения. Но это как раз и противоречило взятому в «Эде» общему направлению коллизии. Сняв поэтому целиком предысторию, Баратынский приглушил все симптомы романтического отчуждения.

В переработке поэмы значительна и следующая деталь. В первой редакции гусара зовут Владимиром, во второй редакции он дан без имени. По-видимому, отказ от имени Владимир вызван появлением (в октябре 1826) второй главы «Евгения Онегина» с романтиком Владимиром Ленским. Не желавший ни в чем «следовать за Пушкиным», Баратынский обрывал ассоциации, ведущие к пушкинскому герою.

После Ленского имя Владимир стало входить в моду. Героем романа Д. В. Веневитинова, над которым он работал в 1826–1827 гг., был Владимир Паренский. Персонаж известной нам поэмы Подолинского — Владимир Борский (1830–1833) и т.д. В 40-е годы Некрасов-критик, ниспровергая ходовые клише «чувствительного романа», издевался над положительным персонажем Владимиром: «Варя влюблена, и влюблена, как следует всякой героине порядочного романа, в Владимира»¹¹. Баратынский вовремя, даже можно сказать загодя, предугадал возникновение шаблона и отошел в сторону.

Интересно, что в поэме Баратынского некоторые функции центрального персонажа переходят от героя к героине. О полном замещении можно было бы говорить в том случае, если бы последнюю характеризовала главная примета центрального персонажа — подробно разработанный и мотивированный процесс отчуждения. Но, хотя этого нет и не могло быть (так как героиня принадлежит к иной, естественной среде — нецивилизованного, «неиспорченного» народа), в Эде угадываются некоторые штрихи такого про-

цесса: и переход от наивно-гармонических отношений с природой и людьми («Была беспечна, весела Когда-то добренькая Эда...») к отношениям напряженно-дисгармоничным; и смелый шаг, на который она идет во имя любви, — нарушение морального запрета, отцовской воли («Кто мой обычай ни порочь. А потаскушка мне не дочь»), и смерть при нарочито не раскрытых обстоятельствах¹² — как невольное признание неразрешимости ситуации. Не говорим уже о том, что Эда, а не гусар, переживает всепоглощающее чувство, передаваемое с такой же романтической напряженностью, как и с психологической точностью и безыскусственностью¹³.

В соответствии с этим именно Эду (а не гусара) характеризует знакомый нам многоговорящий параллелизм бури и внутренних переживаний («Сидит недвижно у окна. Сидит, и бури вой мятежный Уныло слушает она»). Именно Эде приданы обычные позы центрального персонажа — позы задумчивости или унылой мечтательности («На длань склоненная челом, Она рассеянным перстом Рассеянно перебирала...» и т. д.). Наконец, именно Эде (но не гусару) адресованы заинтересованные обращения повествователя с выражением предостережения, сожаления и т.д.:

Ах, Эда, Эда! Для чего
Такое долгое мгновенье
Во влажном пламени его
Пила ты страстное забвенье?

Ранняя поэма Баратынского оказалась, таким образом, в отношении структуры конфликта одной из наиболее «антиромантических». Поэт до некоторой степени даже возвращается к доромантической ситуации, характерной, как мы видели, для поздних форм идиллии, когда в среду естественного, неиспорченного народа заносится семя зла и невзгод, причем их источником является представитель города, «сын цивилизации», в лучшем случае (как в «Бедной Лизе»¹⁴) легкомысленный и избалованный, в худшем (как в «Конце золотого века», появившемся, впрочем, позже «Эды») — «душою коварен». Понятно, что гусар ближе ко второй разновидности этого персонажа.

Можно было ожидать, что следующие поэмы Баратынского продолжат это направление. Но он снова поступил неожиданно, как бы сделав обратное движение в сторону романтизма.

В «Бале» (1828) и в «Наложнице» (1831) вновь намечается характерно романтическая коллизия. Ее ведущей чертой вновь становится особая постановка центрального персонажа, что ощутимо

уже в описании внешности Арсения или Елецкого (если принимать их за центральных персонажей; ниже мы увидим условность этого допущения). Арсений:

Следы мучительных страстей,
Следы печальных размышлений
Носил он *на челе*; в очах
Беспечность *мрачная дышала*,
И не улыбка на устах,
Усмешка праздная блуждала¹⁵.

Далее в «Бале» и в «Наложнице» вновь дается подробно разработанный процесс отчуждения — с бегством в чужие края и т.д. Арсений искал «исцеления» «в чужих краях». Елецкой, порвавший почти все узы с родной ему Москвой («...был ей чуждым в то же время, И чуждым больше, чем другой»), вначале оказался в числе «буянов и повес», развратников и вольнодумцев (по первоначальной редакции даже стал во главе их — «решительный глава»), потом отправился на чужбину («С Москвой и Русью он расстался, Края чужие посетил...») и, наконец, взял себе в наложницы цыганку, разрушив тем самым «со светом остальную связь». Мотивировка отчуждения у Елецкого — глубокое недовольство светом, жизнью («то было глупо, это скучно...»); у Арсения к этому прибавляется еще разочарование в любимой и в друге — как сказал бы Веневитинов, «обман любви», или, как говорит Арсений:

Невольный мрак души моей —
След прежних жалких заблуждений
И прежних гибельных страстей.

Все это говорится вполне искренне и вполне серьезно поддерживается повествователем — не так, как в «Эде», где романтический комплекс переживаний лишь своекорыстно имитируется гусаром.

И все же романтическая коллизия в «Бале» и в «Наложнице» («Цыганке») — это особая коллизия. «Новая дорога» Баратынского запечатлелась и здесь. Чтобы увидеть ее и осознать, нам придется к уже отмеченным выше (в главе 3) моментам конфликта прибавить некоторые новые.

Возвращение как структурный момент

Легко увидеть, что возвращение центрального персонажа — шаг, противоположный его изгнанию и бегству. Подавляющее большинство произведений — и русских и западных — довольствова-

лось бегством как одной из высших форм отпадения персонажа и, так сказать, обратную тенденцию не прослеживало. По-другому строится конфликт у Баратынского.

В поэмах Байрона лишь в «Ларе» описывается возвращение на родину («Вернулся Лара в замок родовой...»). Но побуждения, заставившие его сделать этот шаг, неясны. Похоже, что «замок родовой» — лишь одна из точек на его длинном пути изгнания и бегства. Трудно сказать, какие надежды связывал Лара именно с возвращением и связывал ли их вообще.

В русской романтической поэме самостоятельную смысловую функцию возвращения наметил Козлов в «Чернеце», чью национальную самобытность Баратынский отмечал, как мы знаем, именно на фоне поэмы байроновской. В «Чернеце» дана специальная мотивировка возвращения:

Я стал скучать в горах чужбины:
На рощи наши, на долины
Хотел последний бросить взгляд,
Увидеть край, весь ею полный,
И сельский домик наш и сад...

Возвращение есть известный поворот в умонастроении героя, отказывающегося от черных дум и пытающегося найти свое место среди соотечественников. Другое дело, что надежды Чернеца не сбылись.

Интересно, что самой первой Козлов опубликовал X главу из поэмы под названием «Возвращение на родину» (Новости литературы. 1823. № 47). Когда же поэма появилась полностью, рецензентами были замечены достоинства этой главы. Вяземский к числу лучших мест поэмы причислял «описание возвращения Чернеца на родину»¹⁶. В особенности же понравилась X глава А. Д. Улыбышеву: «Мы не знаем, изображал ли кто лучше г. Козлова минуты, столько раз описанные, чувства путешественника, который после долгого отсутствия и продолжительных несчастий увидел опять родную землю»¹⁷. Дело в том, однако, что Чернец был не «путешественником», а беглецом, изгнанником, и весь комплекс переживаний возвращающегося на родину оригинальным образом включался в мироощущения героя романтической поэмы.

Еще до романтической поэмы на стадии русского предромантизма возвращение было намечено в элегиях («Теон и Эсхин» Жуковского, 1814), в притчах-сказках Дмитриева («Два голубя», 1795, «Искатели фортуны», 1797) и т.д. Но в этих произведениях возвращение, во-первых, следовало не после резкого разрыва, бегства (как в романтическом конфликте), а после путешествия, «стран-

ствия», притом что мотивы последних могли быть социально окрашенными. Хотя Эсхин в раздоре с жизнью (ср. реплику Теона: «с природой и жизнью опять примиришь...»), но он не изгнанник; он ушел в поисках счастья («Надежда сулила мне счастье...»). У Дмитриева это подчеркнуто названием произведения — «Искатели фортуны» («Кто на своем веку фортуны не искал?..»). И, во-вторых, возвращение равносильно признанию поражения, тщетности поисков, равносильно *примирению*, менее явному у Жуковского (так как нет ответа Эсхина на монолог его друга, не обозначена последующая судьба странника) и определенному у Дмитриева благодаря четкости финала и авторскому резюме:

Итак, с восторгом он и в сердце, и в глазах,
В отчизну, наконец, вступает;
Летит ко другу, — что ж? как друга обретает?
Он спит, а у него Фортуна в головах!¹⁸

В «Чернеце» возвращение следует после пережитого процесса отчуждения, и оно, кроме того, не сводится к однозначной эмоции примирения. Возвращение дает выход более сложным и еще не определившимся, так сказать, открытым переживаниям.

В поэмах Баратынского моменту возвращения придается еще большая роль, чем у Козлова. Все, что было раньше и что привело к бегству и Арсения и Елецкого, отодвигается в предысторию. Действие, собственно, начинается с новой стадии, когда центральный персонаж вернулся на родину (в Москву)¹⁹. «Тут нашей повести начало», — фиксируется этот момент в «Наложнице».

Перед нами отнюдь не только географическое перемещение. Дело в том, что с возвращением персонажа связывается особый и во многом новый тип построения конфликта. Именно поэтому мы причисляем «возвращение» к структурным моментам поэмы.

Прежде всего, он означает, что центральный персонаж не исчерпал всех своих возможностей, не отжил. В нем еще кипят силы, ищущие достойного применения:

И сколько ни был хладно-сжатым
Привычный склад его речей,
Казался чувствами богатым
Он в глубине души своей, —

говорится об Арсении. Что касается Елецкого, то

В душе сберег он чувства пламя.
Елецкой битву проиграл,
Но, побеждённый, спас он зная
И пред самим собой не пал.

Центральный персонаж еще мечтает о любви и может любить.

Родимый край узрев опять,
Я только с милою тобою
Душою начал оживать, —

говорит Арсений Нине. Однако на этот раз он еще не понял (или не захотел раскрыть) своих чувств. Настоящую любовь он испытал к Оленьке, посланной ему «самой судьбиной». И Елецкой пережил к Вере Волховской романтически-всепоглощающую, высокую, неодолимую страсть:

Порою мыслил он тоскуя;
Нет! Заглушу сердечный крик!
Напрасно: о единой Вере
Мечта в душе его жила,
Одна внимаема была²⁰.

Таким образом, возвращение персонажа есть известный «знак» возможности его нравственного возрождения (другой вопрос, осуществима ли она)²¹. О том, какое место занимала эта перспектива в мыслях Баратынского, свидетельствуют два документа, в которых, так сказать, внетекстовым образом намечалась та же ситуация возрождения.

Один документ — письмо В. А. Жуковскому от конца 1823 г., в котором, несмотря на автобиографизм, явно звучала литературная стилизация: «В продолжение четырех лет никто не говорил с моим сердцем: оно *сильно встrepетало при живом к нему воззвании*; свет его разогнал призраки, омрачившие мое воображение; посреди подробностей существенной гражданской жизни я короче узнал ее условия и *ужаснулся* как моего поступка, так и его последствий». Второй документ — «Антикритика», содержащая сопоставление Онегина с Елецким в пользу последнего, причем то, что говорится об Елецком, вполне применимо и к Арсению: «Онегин человек разочарованный, пресыщенный; Елецкой только начинает жить. Онегин скучает от пустоты сердца: он думает, что никто уже не может занять его; Елецкой скучает от недостатка сердечной жизни, а не от невозможности чувствовать: он еще исполнен надежд, он еще верит в счастье и его домогается».

В свете автокомментария Баратынского хорошо видна художественная необходимость «момента возвращения», преобразующего весь конфликт, поскольку то, что раньше служило его содержанием, составляет теперь предшествующую стадию — как уже пережитое и освоенное. Это со стороны центрального персонажа как бы вторичная попытка испытать судьбу и наладить свои взаимоотно-

ношения с людьми и жизнью²². Удалась ли эта попытка — другой, но очень важный вопрос.

Второй персонаж в конфликте

Обратимся к женским образам «Бала» и «Наложницы». Из творческой истории «Бала» известно, что Баратынский особые надежды возлагал на женский образ поэмы. В письме к И. И. Козлову в конце апреля 1825 г. он сообщал: «Я до половины написал новую небольшую поэму. Что-то из нее выйдет! Главный характер щекоплив, но смелым Бог владеет. Вот что говорят в Москве об моей героине:

Кого в свой дом она манит?
Не записных ли волокит,
Не новичков ли миловидных?
Не утомлен [ли] слух людей
Молвой побед ее бесстыдных
И соблазнительных связей?

И вот что я прибавляю:

Беги ее: нет сердца в ней!
Страшися вкрадчивых речей
Обворожительной приманки,
Влюбленных взглядов не лови:
В ней жар упившейся вакханки,
Горячки жар, не жар любви!»

Анонсируя свое новое произведение, Баратынский подчеркивает, какого невысокого мнения общество об его героине, и дает понять — свидетельством повествователя, — что дурная слава не беспочвенна. Но, заинтересовывая своего корреспондента, он ничего не говорит о второй стороне характера Нины. Между тем намерение автора «Бала» едва ли не состояло в том, чтобы глубиной падения героини подготовить особый художественный эффект и силу ее возвышения.

Отклик Пушкина на поэму свидетельствует о том, что Баратынский достиг своей цели. «Нина исключительно занимает [нас], — писал Пушкин. — Характер ее [совершенно] новый, развит сопатоге, широко и с удивительным искусством, для него поэт наш создал совершенно свое[образный] язык и выразил на нем все оттенки своей метафизики — для нее расточил он всю элегическую негу, всю прелесть своей поэзии». Далее Пушкин приводит несколько строк (в том числе и ту, которую цитировал Баратын-

ский в письме к Козлову), чтобы показать порочность, безнравственность Нины, но включает так: «Мы чувствуем, что он (Баратынский. — Ю. М.) любит свою бедную, страстную героиню. Он заставляет и нас принимать болезненное соучастие в судьбе падшего, но еще очаровательного создания» (XI, 75–76).

«Падшее создание», погрязшее в пучине греха и сохранившее в ней печать обаяния, — не новость для романтической поэмы. Но в данном случае, видимо, производило необычное впечатление то, что это был *женский* образ и *второй* образ, оспаривавший центральное место у такого персонажа, как Арсений. (Баратынский называет Нину даже «главным характером».)

Двугеройность романтической поэмы была намечена еще пушкинским «Кавказским пленником». Но судьба черкешенки повторяла эволюцию пленника неполно, так как оба персонажа относились к различным культурным мирам — естественной среде и развитой цивилизации (см. об этом выше, в главе 2). Подобное неравенство сохранялось в «Эде», точнее сказать, сохранилось бы, будь ее главный герой характерным романтическим персонажем. Но Нина и затем Вера Волховская в «Наложнице» относятся к той же развитой цивилизованной среде, что и Арсений и Елецкой, и это являлось залогом относительного равенства любящих (ср. строки о Елецком: «Уж он желал другого счастья: Души, с которой мог бы он Делиться всей своей душою»), залогом того, что вся духовная эволюция Нины или Веры Волховской будет почти так же значима, как Арсения или Елецкого. Говорим «относительно», «почти», потому что различие мужских и женских образов, конечно, сохраняло в этом смысле некоторую роль. Словом, в поэме появился второй, почти полноправный романтический персонаж.

В самом деле, безнравственность Нины — это, конечно, род ее отчуждения от света, дерзкий вызов принятой морали и обычаям:

Презренья к мнению полна,
Над добродетелию женской
Не насмехается ль она,
Как над ужимкой деревенской?

И нет ли в ее «соблазнительных связях» того душевного голода, который испытывают высокоразвитые натуры в поисках своего идеала:

...На грудь роскошную она
Звала счастливец молодого:
Он пересоздан был на миг
Ее живым воображеньем;
Ей своенравный зрелся лик,

Она ласкала с упоением
Одно видение свое²³.

Однако эта стадия духовной жизни героини отодвигается в прошлое, в предысторию:

Увы! те дни уж далеко,
Когда княгиня так легко
Воспламенялась, остывала!

Перед Ниной «предстал» Арсений — и настоящее, глубокое, единое чувство овладело ею.

Содержащиеся в тексте указания на силу любовного переживания Нины, его «роковой» характер, в отличие от всего того, что ей довелось переживать раньше, — определенны и недвусмысленны:

Посланник рока ей предстал,
Смущенный взор очаровал,
Поработил воображенье,
Слиял все мысли в мысль одну...

Неодолимо, как судьбина,
Не знаю что, в игре лица,
В движеньи каждом пришлеца,
К нему влекло тебя, о Нина!²⁴

Таким образом, в судьбе Нины дублируется не только романтическая история отпадения, но и тот специфический, представленный Баратынским вариант, который характеризуется возрождением, стремлением к возрождению. Арсений из человека разочарованного, томимого тоской и холодом, превращается в страстно, по-юношески влюбленного. Нина из «упившейся вакханки», являвшей странное подобие Эпикура и Нинон де Ланкло, превращается в однолюба, страстно и преданно любящую женщину. Мы видим перед собой уже не только падшего очаровательного ангела, но ангела восстающего. Оба героя — и Арсений и Нина, говоря словами Баратынского, «только начинают жить». Беда, однако, в том, что их новые стадии — стадии возрождения, так сказать, не совпадают, и то, что Арсению (возвращение Оленьки) внушило отрадную надежду, для Нины явилось причиной еще более глубокого и мрачного отчуждения.

Характерно, что на этой стадии в мироощущении Нины возникают хорошо знакомые нам мотивы бегства («Беги со мной: земля велика! Чужбина скроет нас легко», — говорит она Арсению), что ей придаются характерные «позы» центрального персонажа — глубокой задумчивости, тоски и т.д. (например, «...недвижная, немая

Сидит и с места одного Не сводит взора своего, Глубокой муки сон печальный!); что, наконец, именно к ней обращен сочувственный, предостерегающий, вопрошающий голос повествователя (одновременно дается абрис традиционно романтического портрета):

Ты ль это, Нина, мною зрима?
В переливающейся мгле,
Зачем сидишь ты недвижима
С *недвижной думой на челе?*

Обратимся к «Наложнице». В лице Веры Волховской перед нами характер цельный, страстный:

Природа Веру сотворила
С живою, нежною душой;
Она ей чувствовать судила
С опасной в жизни полнотой...

Хотело б сердце у нее
Себе избрать кумир единый
И тем осмыслить бытие.

Вера вполне гармонирует с центральным героем. К ней применимо то, что говорит поэт о Елецком как о характере «страстном, романтическом». Вера тоже по-настоящему «только начинает жить», она тоже «еще верит в счастье и его домогается». И как Елецкому, ей нужна любовь единая и высокая — своеобразный залог разумности и гармоничности жизни («...тем осмыслить бытие»). Разница лишь в том, что Вера еще не знала разочарования, и то, к чему Елецкой пришел на «второй» стадии своего духовного пути — стадии возрождения, Вере Волховской являло первоначальную стадию наивно-гармонического мировосприятия. Ее горькое отрезвление было впереди.

Киреевский в связи с этим писал именно об «ужасном *перевороте*» в душе героини, который произошел после того, как «судьба обманула сердце бедной Веры: жених ее погиб, все мечты счастья разрушены навсегда...»²⁵. Точного определения произошедшей перемены Баратынский, правда, не дает — это могла быть или «тоска потаенная» о прошлом, или раскаяние отрезвевшего ума в «полусвершенном ею шаге», но так или иначе:

Утрачен Верой молодую
Иль жизни цвет, иль цвет души, —

и мы вновь сталкиваемся с симптомами характерно-романтической духовной эволюции второго персонажа.

Что касается непосредственной причины «поворота к несчастью» (если применить категорию аристотелевской «Поэтики»), то в «Наложнице» нет того несовпадения стадий, которое характеризовало взаимоотношения Арсения и Нины. Сара, правда, предсказывает, что новая возлюбленная «наскучит» Елецкому, как «наскучила» она, но события в этом направлении просто не успели развиться. Взгляд поэта подстерег тот, возможно, непродолжительный этап жизни двух героев, когда они дышали полным взаимным согласием и гармонией. Понадобилось вмешательство «третьего лица» — цыганки, чтобы наступила роковая перемена.

Каково отношение цыганки как *третьего* персонажа поэмы к моменту отчуждения? Сложный ответ на этот вопрос прольет дополнительный свет на чрезвычайно оригинальное построение коллизии у Баратынского.

Елецкой сошелся с цыганкой на почве, как ему казалось, общего отчуждения и вражды к свету:

И я как вы (цыгане. — Ю. М.) отвержен светом,
И мне враждебен сердца глас...
Не распадется, верь мне в этом,
Цепь, сопрягающая нас.

Но он не видел, что эта общность чревата противоречиями. Елецкой не видел, во-первых, что, равные (до поры до времени) в отношении к свету, он и цыганка с самого начала объединены, как говорил Баратынский, в «неравном союзе». Этот союз «дикий красоты» и «образованного чувства» своей искусственностью предопределял уже роковую развязку: «Унизившись до товарищества с невежеством, он, так или иначе, все был бы его жертвою» («Антикритика»). Но Елецкой не видел, во-вторых, и того, что их равенство в отношении отчуждения тоже является временным и неполным. Ибо он, Елецкой, и Вера Волховская (как в предыдущей поэме Баратынского — Нина и Арсений) могут перейти полосу отчуждения или, по крайней мере, могут стремиться и верить в свое возрождение, а цыганке суждено вечно оставаться по ту сторону. И когда Елецкой выговаривал себе и своей любовнице свободу действий, то он не хотел сознавать, что такой свободы не может быть у Сары, потому что ее «род» не только беспечен, —

Проклят он!
Он человечества лишен!
Нам чужды все края мирские!
Мы на обиды рождены!

Цыганка никогда не сравняется со своей соперницей Верой Волховской. Собственно, о настоящем соперничестве невозможно

и говорить, так как героини стоят на несоприкасающихся социальных плоскостях. В этом смысле поэма использует социальный момент, или, как писал позднее Огарев, «вопрос различия сословий»: «Цыганка, может быть, не довольно оцененная, проникнута гражданской мыслью и исполнена истинно гражданских движений... Невольно приходит на память, как цыганка, жертвуемая сословному предрассудку, говорит про свою аристократическую соперницу:

Ее вчера я увидала,
Совсем, совсем не хороша!

Глубина этого движения не требует пояснений»²⁶.

У цыганки как у одного из главных персонажей нет развитого процесса отчуждения, нет тех стадий эволюции, которые проходит Елецкой или Вера. Но это имеет двойную подоплеку. Духовная жизнь цыганки как дочери естественного народа не сопоставима с высшим уровнем эволюции («Но образованного чувства Язык для дикой красоты Был полон странной темноты»). Но *в своих пределах ее отчуждение не знает ничего равного себе по силе и интенсивности*. Ибо Сара с начала до конца отмечена одним постоянным знаком отчуждения, которое не может ни уменьшиться, ни измениться. Цыганка, именем которой названа поэма, есть в известном смысле воплощенное отчуждение, аккумулирующее в себе ту силу, которая более «случайно» и менее концентрированно распределена по другим персонажам.

Сопряжение персонажей

Баратынский сам дал точное понятие, характеризующее новый тип связей персонажей в конфликте. В первоначальной редакции поэмы был эпизод неожиданной встречи Сары с Верой Волховской в доме Елецкого:

Сверкая черными глазами,
Блестая белыми зубами,
Глядела Сара. Взоры их
Какая сила *сопрягала*?²⁷

Обычный романтический конфликт строился, мы видели, центростремительно — на подчинении всех персонажей главному, сполна переживающему драматический процесс отчуждения. Баратынский строит конфликт на *сопряжении* персонажей. Иначе говоря, на взаимодействии относительно равных судеб, в той или другой мере причастных романтической духовной эволюции.

Повторяющийся момент поэмы Баратынского: мгновенные (и часто неожиданные) встречи героев. Нина едет на бал, чтобы увидеть свою соперницу. Перед этим она неожиданно видит черты Ольги, воспроизводимые карандашом Арсения, — тоже своеобразная встреча. Елецкой неожиданно встречает Веру Волховскую в «собрании», под Новинским; отом ищет с ней встречи на Тверском бульваре, в маскараде и т.д. Персонажи «сопрягаются», как сопрягались взгляды цыганки и Веры Волховской при неожиданной встрече у Елецкого.

Сопряжение персонажей рождает особый характер борьбы между ними, особый род драматического движения, который бы мы сравнили с качелями. Благодаря тому что один персонаж «поднимается» (Арсений или Елецкой), «опускается» другой (Нина, цыганка). Осуществление одним героем своей воли, стремления к счастью, к возрождению приносит другому глубочайшие страдания и несчастье.

Вместе с тем эта борьба протекает не в броских, ярких событиях, не в резком противоборстве, но в светской повседневности, в соперничестве, подчас неявном и замаскированном. Отсюда общее тяготение жанра поэмы к романному действию²⁸, причем в качестве опорных пунктов этого действия выбираются, говоря словами Киреевского, «случайности» и «обыкновенности» жизни. «Бал, маскарад, непринятое письмо, пирование друзей, неодинокая прогулка, чтение альбомных стихов, поэтическое имя, одним словом — все случайности и все обыкновенности жизни принимают под его пером характер значительности поэтической...»²⁹ Всем этим обуславливается замечательное художественное достижение: Баратынский осваивает в романтической поэме материал светской жизни и превращает русский город Москву в естественный плацдарм романтической коллизии.

Из перечисленных Киреевским поэтических «обыкновенностей» следует особо отметить *бал* и *маскарад*; ведь первый буквально определяет музыкальный тон «Бала», а второй входит важным компонентом в поэтику «Наложницы». Бал — олицетворенный образ соперничества, борьбы тонкой и подчас неявной. Люди предаются общему действу и веселью, между тем одни выигрывают, другие терпят поражение. Нина покончила самоубийством, вернувшись с бала. Движения вверх-вниз фиксируются и в мельчайшей подробности бала: «Шутя, несчастных и счастливых Вертушки милые творят».

К этим значениям «бала» «маскарад» добавляет еще свое: люди борются друг с другом под чужой личиной, присваивая иной образ. И тут все полно значения в «Наложнице»: Вера является без

маски³⁰, а те возвышенные речи, которые говорит ей под маской Елецкой («...я дух... и нет глуши, жилья, Где б я, незримый, не был с вами...»), вопреки ожиданию, искренни в самом деле. Еще одна многоговорящая деталь: сняв в редакции 1842 г. сцену встречи Сары и Веры Волховской в доме Елецкого, Баратынский перенес эту встречу в сцену маскарада, точнее, к тому моменту, когда Елецкой уже покидал зал («...В этот миг Пред ним лицо другое стало, Очами гневными сверкало...»). Сара остается *за чертой общего действия, имеваемого маскарадом*, она не может участвовать в борьбе, в соперничестве на равных началах, неся на себе — и в этом, казалось бы, мелком эпизоде — нестираемую печать отвержения.

Отмеченные нами стороны конфликта у Баратынского связаны друг с другом: именно введение второго романтического героя вызывает особый род связи — сопряжение, и именно возвращение персонажа как структурный момент конфликта столь повышает драматизм «обыкновенностей» и «случайностей» повседневной — московской, светской — жизни, в которой разворачивается теперь судьба героев.

Конфликт у Баратынского является постромантическим в том смысле, что он децентрализует действие, переносит акцент на неброское течение событий, наконец, отодвигая в прошлое стадию отчуждения, демонстрирует новую попытку персонажа наладить свои отношения с окружением. Однако конфликт у Баратынского оказывается на поверку еще более романтическим в том смысле, что эта новая попытка претерпевает новую, вторичную неудачу, что последняя усиливается аналогичной судьбой уже не одного, а по крайней мере двух относительно равноправных персонажей, что, наконец, под покровом «обыкновенностей» и «случайностей» светской жизни взору поэта открывалась та же непримиримость и беспощадность романтической антиномии.

Состав текста

Усиливая романтический конфликт в указанном выше смысле, Баратынский одновременно упрощает общий состав поэмы. Из трех разбираемых поэм только «Эда» (в первом издании, 1826) имела состав, близкий к традиционному: эпиграф, прозаическое предисловие, основной текст (эпилог, не пропущенный цензурой, впервые опубликован в 1860 г.).

Эпилог «Эды» развивал традиции эпилога пушкинского «Кавказского пленника», но с явной по отношению к последнему полемической установкой.

С одной стороны, Баратынским (как и Пушкиным) взят в эпиграме совсем иной, более крупный масштаб, чем в поэме. Персонажи последней даже не упоминаются; повествуется о судьбе края в целом, об отношениях межнациональных и межгосударственных. И, как Пушкин, Баратынский готов зафиксировать победу исторически более могучей силы, но, с другой стороны, в отличие от автора «Кавказского пленника», он не склонен видеть в праве победы право справедливости и исторического прогресса.

Отсюда легко подразумеваемые параллели между судьбой героини и судьбой края в целом³¹, а также лукаво-ироническое уклонение поэта от государственно-военной темы:

Но не мне,
Певцу, не знающему славы,
Петь славу храбрых на войне...

Основа этих строк — автобиографическая: Баратынский действительно не участвовал в военных действиях (в отличие от Давыдова, которому он уступает тему), но этим автобиографизм эпиграфа исчерпывается.

Романтическая поэма, мы знаем, строилась на параллелизме судьбы персонажа и автора — Баратынский снимает это соответствие. В прозаическом предисловии поэт говорит о «долгих годах», проведенных «сочинителем в Финляндии», о своих впечатлениях от этого края, но сама ситуация — а эта ситуация по своей сути была изгнанием³² — старательно обойдена, хотя все заставляло ожидать соответствующего описания судьбы поэта. Сравним в стихотворении «Отъезд» (1820):

...Где, отлученный от отчизны
Враждебною судьбой,
Изнемогал без укоризны
Изгнанник молодой

Эпиграф (в переводе с французского: «где привязан, там и пасется») также соотнесен не с жизненным опытом автора в его целостности, но только с творческой подосновой его деятельности, с моментом написания поэмы, хотя возможен, как указал Тойбин, и намек на вынужденность («привязан»!) пребывания в финляндском крае³³. Кроме того, эпиграф может относиться — разумеется, в ироническом приложении — и к главному персонажу, к гусару и его прагматическому гедонизму.

Таким образом, ситуация отчуждения в авторской линии приглушена. Козни хитрого «шалуна» даны не на фоне истинного отчуждения (как можно было бы ожидать), а на более нейтральном и сдержанном.

С восстановлением в правах и видоизменением в «Бале» и «Наложнице» романтического конфликта авторская линия отчуждения не восстанавливается. Больше того, в «Бале», «Наложнице» моменты авторской судьбы, собственно, сходят на нет, усиливается та объективизация романтического эпоса, которая была завершена Лермонтовым.

«Спокойная красота»

Но прежде чем перейти к лермонтовским поэмам, проведем одну-две нити от романтических поэм Баратынского к его лирике. И здесь оправдываются слова, сказанные о поэте Пушкиным: «Он шел своею дорогой один и независим».

В 1828 г. Баратынский написал восьмистишие, которое, наряду с созданным годом позже другим стихотворением — «Муза», рассматривается как его поэтическое кредо:

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах...

И т. д.

В чем неотразимое обаяние этих строк? В том, что они исполнены, как отметил Осип Мандельштам, «глубокого и скромного достоинства». «Ведь поэзия есть сознание своей правоты»³⁴, и это сознание выражено просто, не навязчиво, без нажима, как факт само собою разумеющийся.

Но это не все: в поэтическом автопортрете Баратынского скрыто и другое, кажется, не вполне осознанное значение. Дар художника «убог», голос его «не громок» (ср. также в послании «Богдановичу»: «А я, владеющий *убогим* дарованьем...») — это, конечно, нарочитое преуменьшение, но вовсе не игра, не унижение паче гордости. Это внутреннее целомудрие и сдержанность, так выгодно отличающие поэта от иных авторов, громко заявляющих о своих правах.

Пишущему свойственно стремиться к уловлению максимального числа читательских душ как среди современников, так и с далеким прицелом в будущее, «в потомстве»; в этом случае он походит на духовного наставника, который, по словам В. В. Розанова, действует «из инстинкта безграничного, так сказать, ду-

шераширения: советчик хотел бы своею душою расшириться и вытеснить все другие разнородные души»³⁵. У Баратынского же совсем другое направление — не к «душераширению», а к ограничению, сжатию, внутренней концентрации. Ему достаточно «друга в поколение», читателя «в потомстве» — конечно, не единственного читателя, но вовсе не «многого», не широкого, как мы сегодня говорим.

Какая обаятельная черта! Поэт знает, какие духовные богатства накопило человечество; предвидит, что в будущем они многократно приумножатся, — и вовсе не претендует на повсеместность и всеохватность воздействия. Нужен не всякий читатель, а свой, оказывающийся с автором в духовном «сношении» и оправдывающий тем самым сам факт существования последнего. На этом и основано его писательское и человеческое достоинство.

Наконец, в поэтической декларации Баратынского угадывается еще одно, также не вполне осознанное значение — протест против иерархического подхода к искусству (ср. излюбленные выражения сегодняшнего литературного обихода, превратившиеся в заклęcia: «иерархия художественных ценностей», «шкала художественных ценностей» и т. д.). При таком мышлении все выстраивается в вертикальную перспективу и должное воздается лишь тому, кто ее увенчивает. Все остальные — не более чем материал, идущий на изготовление постамента.

В протесте Баратынского скрыт вполне личный момент, который почувствовал пронизательнейший П. А. Вяземский; слова критика настолько замечательны, что их стоит привести как можно полнее.

«Баратынский и при жизни, и в самую пору поэтической своей деятельности не вполне пользовался сочувствием и уважением, которых был он достоин. Его заслонял собою и, так сказать, давил Пушкин... Впрочем, отчасти везде, а особенно у нас всеобщее мнение такую узкую тропинку пробивает успеху, что рядом двум, не только трем или более, никак пройти нельзя. Мы прочищаем дорогу кумиру своему, несем его на плечах, а других и знать не хотим. И в литературе, и в гражданской государственной среде приемлем мы за правило эту исключительность, это безусловное верховное одиночество. Глядя на этих поклонников единицы, можно бы заключить, что природа напрасно так богато, так роскошно разнообразила дары свои»³⁶.

Субъективно Пушкин был в этом менее всего виноват, так как никогда не стремился отодвинуть Баратынского в тень. Наоборот: как это знали еще современники, «отчасти он [Баратын-

ский] обязан поэтической славой своею Пушкину, который всегда и постоянно говорил и писал, что Баратынский чудесный поэт, которого не умеют ценить» (Кс. Полевой)³⁷. Но объективно получалось именно так, как писал Вяземский, и господствующая атмосфера «поклонения единице» глубоко травмировала Баратынского, питая его чувство сдержанной гордости, а также особенной разборчивости вкуса. Ценна не столько сила голоса, сколько его непохожесть:

Не подражай: своеобразен гений
И собственным величием велик;
Доратов ли, Шекспиров ли двойник,
Досаден ты: не любят повторений.

Отсюда и особенный взгляд на себя в стихотворении «Муза» — упомянутой выше второй ипостаси поэтической автохарактеристики Баратынского. В стихотворении господствуют отрицания «не», «ни», «нет»: «главным образом говорится о том, на кого не похожит Муза поэта и каких черт она не имеет»³⁸. Это прием отталкивания от существующего, создания портрета путем фиксирования его несовпадения с портретами других («лица необщее выражение»). Но характерно, что среди многих отрицательных признаков один все же дан в определенно утвердительной форме — «Ее речей *спокойной* простотой...». Эпитет «спокойный» — обычная примета подлинной красоты у Баратынского: Эда — «лицом *спокойна* и ясна», Вера Волховская —

Своими чистыми очами,
Своими детскими устами,
Своей *спокойной* красотой,
Одушевленной выраженьем
Сей драгоценной тишины,
Она сходна была с виденьем
Его разборчивой весны.

«Спокойная красота» выступает в смысловом соседстве с такими понятиями, как чистота, одушевленность, тишина, юношеское видение идеала («видение» «разборчивой весны» Елецкого).

Применительно же к музе Баратынского все это приобретает еще дополнительное значение.

Спокойный — это не суетящийся, не аффектирующий, не ставящийся на ходули, не выдающий себя за другого, не расталкивающий локтями соперников. Но спокойный — это еще уверенный в себе, в своем праве на поэтическое высказывание.

Кстати, это понятие — возможно, не случайно — отозвалось в пушкинской характеристике творческого пути поэта: «Между тем

Баратынский *спокойно* усовершенствовался — последние его произведения являются плодами зрелого таланта» («“Бал” Баратынского»).

Какое все это имеет значение в аспекте знакомых нам лирических оппозиций? Для Баратынского сохраняет силу противоречие истинно поэтической природы и толпы, отъединенной от сферы прекрасного, ибо, как говорил Жуковский, «туда непосвященной толпе дороги нет». Баратынский подобную же мысль выразил в эпиграмме на лжепоэта: «Его капустою раздует, А лавром он не расцветет». Но само понятие «гения», поэтической природы у Баратынского дифференцируется и как бы выпадает из иерархии. Ценны не сила, не объем дарования, а его непохожесть. Поэтому в сфере прекрасного измерение достоинств, в отступление от обычной романтической парадигмы, идет не по вертикали, а по горизонтали: каждый истинный поэт ценен сам по себе. Поэтому, между прочим, Баратынский обычно ни с кем себя не сравнивает — ни с Овидием, ни с Шенье, ни с Байроном, ни с Александрийским столпом — и никому себя не противопоставляет (вспомним лермонтовское «нет, я не Байрон, я другой...»).

Остановимся еще на стихотворении Баратынского «Признание» (1824). Стихотворение интересно тем, что представляет некоторую параллель к пушкинскому «Кавказскому пленнику», точнее, к линии его центрального персонажа:

Притворной нежности не требуй от меня:
Я сердца моего не скрою хлад печальный.
Ты права, в нем уж нет прекрасного огня
Моей любви первоначальной.

Вспомним сетования пленника:

Но поздно: умер я для счастья,
Надежды призрак улетел.
Твой друг отвык от сладострастья,
Для нежных чувств окаменел.

(Общее звено обоих произведений — и характерно пушкинский оборот «любовь первоначальная».)

Но внутренняя интонация, или — в наших категориях — система мотивов, стимулирующих процесс отчуждения персонажа, у Баратынского совсем иная. «Признание», по словам Гейра Хетсо, «должно было подействовать как откровение», ибо «вместо привычных жалоб на разбитое сердце мы находим в стихотворении трезвый психологический анализ происшедших в чувствах героя перемен»³⁹. Особенность этого «анализа» в том, что он совсем не

носит обвинительный характер, не ищет виновников, на которых обычно концентрировалось внимание романтически настроенного поэта и тем более — его персонажа. Причина не в сопернице («Я не пленен красавицей другою...» Ср. жалобу пушкинского пленника, который именно «пленен» другою: «В объятиях подруги страстной Как тяжко мыслить о другой!..»), не в измене возлюбленной, не в коварстве друга, выступающего в роли сознательного или невольного соблазнителя, не в мертвящем влиянии света, не в злобности окружающих, не в моральных изъянах, чужих или своих, наконец, даже не в чьей-либо субъективной воле, в том числе и самого охладевшего, который, кажется, все делал, чтобы этого не произошло («Напрасно я себе на память приводил И милый образ твой, и прежние мечтанья...»), — причина совершенно в другом:

Я клятвы дал, но дал их выше сил...
Невластны мы в самих себе
И, в молодые наши леты,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

Причина — в неумолимом ходе времени, влекущем за собою необратимые изменения, в неких объективных установлениях, противиться которым бессмысленно. Новая фаза не обесценивает предыдущую; «милый образ» возлюбленной, поэтичность «любви первоначальной», с ее «прекрасным огнем», — все это реально, но принадлежит прошлому, в которое не вернешься.

И это есть высшая мотивировка произошедшего именения, — но отчуждение ли это в знакомом нам смысле? Скорее состояние, граничащее со стоической сдержанностью, с мужественным пессимизмом.

Остановимся еще на одном примере. Стихотворение Баратынского «Последний поэт» (1835). Начальные строки:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам отданы.

В чем оригинальность этих строк? Ко времени их написания в русской литературе уже не было недостатка в гневных филиппиках против буржуазного расчета, корысти, утилитаризма, бессердечия, меркантильности и т.д., но обычно все это связывалось с

«гнилым Западом» и его тлетворным влиянием. России же, по мнению авторов этих филиппик, представителей самоопределяющегося в это время (к концу 30-х годов) славянофильства, уготован иной путь: всеобщего согласия, терпимости, или, если прибегнуть к слову, которое вошло в обиход позднее, — путь соборности. Баратынский же не противопоставляет свою родину другим западноевропейским странам, но рассматривает их в контексте единой судьбы.

Где, однако же, происходит действие этой маленькой стихотворной сцены, где возник «последний поэт»? В новой Греции, только что освободившейся от османского гнета, в стране, между прочим, не только христианской, но и православной. Это могло бы стать поводом для противопоставления конфессий, православной, с одной стороны, католической или протестантской — с другой. Противопоставление это вскоре делается весьма актуальным для многих современников поэта — для И. В. Киреевского, А. С. Хомякова, Ф. И. Тютчева, в меньшей мере для Гоголя, значительно позднее для Достоевского. Но Баратынского оно совершенно не занимает, сложная и чреватая острым драматизмом современная ситуация развивается им как бы поверх конфессий, охватывая все цивилизованное человечество.

Хотя подобное противопоставление обычно оформлялось в регионально-политические и культурологические категории (Россия и Европа, Восток и Запад и т.д.), но в их глубине просматриваются знакомые нам романтические оппозиции, например истинной поэзии (и соответственно истинно поэтической души, истинно поэтического поведения и т.д.) и прозаического, пошло-прозаического умонаправления (см. главу 1). Баратынский оставляет подобную оппозицию в силе, однако придает ей весьма гибкий характер. Точнее, эта оппозиция не заслоняет всего остального: просвещение названо просвещением, свобода — свободой («для ликующей свободы вновь Эллада ожила»), констатируется развитие наук, оживление торговли, — худо приходится только поэзии и поэтам. И при этом поэзия понимается в широком культурно-философском смысле; следовательно, убывание поэзии означает нечто большее, чем утрату способности эстетического суждения, — оно грозит человечеству неисчислимыми бедами и несчастьями.

Посмотрим на творчество Баратынского еще с одной точки зрения — поэзии мысли, высшим воплощением которой оно давно признано. Действительно, все главные признаки этого явления

налицо: стихи часто строятся как последовательная цепь размышлений; автор приводит доводы, аргументы, он *анализирует* создающуюся ситуацию — мы только что наблюдали это на примере его элегий. Важно и то, что многие произведения Баратынского посвящены коренным вопросам бытия: жизнь и смерть, судьба искусства, будущее человечества и т.д. О жизни и смерти повествует стихотворение «Череп» (1824); о судьбе искусства в новое время — печальной судьбе — также уже упоминавшееся произведение «Последний поэт»; видение будущих эпох встает в стихотворении «Последняя смерть» (1827).

Но особенно характерен для поэзии мысли тот случай, когда предметом произведения, его «героем» становится сама мысль. Вспомним для начала произведение другого поэта — Шевырева — «Мысль» (1828), по отзыву А. С. Пушкина, «одно из замечательнейших стихотворений текущей словесности» (письмо к М. П. Погдину от 1 июля 1828 г.):

Падет в наш ум чуть видное зерно
И зреет в нем, питаюсь жизни соком;
Но час придет — и вырастет оно
В создании иль подвиге высоком
И разовьет красу своих рамен,
Как пышный кедр на высотах Ливана:
Не подточить его червям времен,
Не смыть корней волнами океана;
Не подтрясти и бурям вековым
Его главы, увенчанной звездами...

И т.д.

Теперь — Баратынский:

Сначала мысль воплощена
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, темна
Для невнимательного света;
Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Как искушенная жена
В свободной прозе романиста;
Болтуня старая, затем
Она, подымля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

(1837)

У Шевырева судьба мысли — это ее постепенное развитие, победоносное шествие; мысль неуклонно овладевает умами и серд-

цами. У Баратынского картина более сложная и не такая радужная. Да, конечно, мысль со временем охватывает все более широкий круг людей, становится им доступнее и понятнее (вначале она была *«темна для невнимательного света»*). Но одновременно происходит и ее упрощение, измельчание; этот процесс неуклонного скольжения мысли вниз Баратынский передает с помощью ее сравнения с литературными жанрами (конечно, взятыми несколько односторонне, условно): вначале мысль как «поэма», потом — «проза» и наконец журналистика — «полемика журнальная».

Но и сама мысль в ее полном, неупрощенном виде представляется Баратынскому как очень сложное явление. Поэт освещает его грани, сопоставляя различные виды искусства, с одной стороны — литературу, с другой — скульптуру, музыку, живопись. Каждый из этих видов обозначен материалом или орудием, которым он оперирует: литература, то есть словесность — словом («художник слова»), скульптура, музыка и живопись — соответственно резцом, органом, кистью. И вот оказывается, что в этих видах искусства «мысль», мыслительная деятельность участвует по-разному:

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Все тут, да тут и человек, и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная!

(1840)

Писатель — полноправный служитель мысли, ее «жрец»: ведь мысль воплощается именно в языке, в слове. Скульптор, музыкант или живописец работают с другим, «чувственным» материалом, глиной или звуками, или красками, отражая явления жизни целно, не переходя, не ступая за ее «грань». И они поэтому ощущают всю полноту жизни, отдаются ей, исполнены ею — такие признаки, как праздничность и опьянение, характеризуют эту творческую деятельность («Есть хмель ему на *празднике* мирском»).

Увы, все это не для писателя: он обречен на беспрестанную мыслительную деятельность, прикован к ней. Состояние мучительное («Художник *бедный* слова!»), но у него есть свое преимущество: именно мысли открывается «правда без покрова».

Итак, с одной стороны, перед мыслью «бледнеет» жизнь, исчезает ее полнота и многокрасочность. А с другой — только мысль, как «нагой меч», проникает до самой сути явлений.

И об этом противоречии Баратынский говорит безбоязненно, ничего не скрывая и не приукрашивая — как о реальном противоречии жизни. Говорит с глубоким внутренним участием, с ощущением собственного выстраданного опыта.

У Баратынского нет никаких иллюзий относительно судьбы индивидуальной, народной и общечеловеческой.

Ради чего стараться? Ради справедливости? Но ее нет и не будет: «презренный властвует, Достойный поник гонимую главой»... Ради совершенствования? Но в будущем у человечества — страшные потрясения и окончательная гибель («Последняя смерть», 1828). Так стоит ли?

Да, стоит!

Помня, что поэта отличает не только лексика, но, главным образом, интонация, не только мысль, но, главным образом, ее склад, обратим внимание на характерный для Баратынского противительный оборот. Еще в «Финляндии» (1820):

Для всех один закон, закон уничтоженья,
Во всем мне слышится таинственный привет
Обетованного забвенья!
Но я, в безвестности, для жизни жизнь любя,
Я, беззаботливый душою,
Вострепещу ль перед судьбою?

В послании «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» (1836) поэт представляет свою книгу — «Сумерки»,

Где отразилась жизнь моя:
Исполнена тоски глубокой,
Противоречий, слепоты
И между тем любви высокой,
Любви, добра и красоты.

«Но» и «между тем» означают: «несмотря ни на что», «вопреки». Нужно мочь и хотеть вопреки всему — очевидному чувству предела, умалению и исчезновению поэтического духа, слабости собственных сил, невниманию и прямой враждебности окружающих, неотвратимости смерти.

В письме к И. В. Киреевскому от июля 1832 г. Баратынский заметил: «Виланд, кажется, говорил, что ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделял бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что он говорил от сердца. Россия для нас необитаема, и наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления».

Может быть, поэт рассчитывает на заселение «острова» Россия, на сочувственный «отзыв» будущих поселенцев? Во всяком случае «бескорыстный труд» нужен прежде всего ему самому, его моральному чувству и творческому самоощущению.

Современная исследовательница очень хорошо сказала, что поэзия Баратынского свидетельствует не только об одиночестве и обреченности, но «вместе с тем о неведомых, не сообщаемых миру источниках его бесстрашия, его душевной защищенности и стойкости»⁴⁰. Сам поэт однажды чуть-чуть приоткрыл эту тайну:

Но не упал я перед роком,
Нашел отраду в песне муз
И в равнодушии высоком...

Какой неожиданный источник бесстрашия — равнодушие! Но не упустим и сопутствующий эпитет — это именно *высокое* равнодушие. Тот, кто изведal глубину человеческой судьбы и не питает относительно нее никаких иллюзий, тот черпает в своем знании силу: «Всех благ возможных тот достиг, Кто дух судьбы своей постиг».

Муза Баратынского — это не муза бесконечных возможностей и ничем не омрачаемых светлых надежд. Это муза, знающая границы и пределы и умеющая находить поэзию в тесном круге возможного.

Муза Баратынского — это не муза настойчивого «душеращения» (В. В. Розанов), упрямого наступления на читательские умы. Это муза гордого стоицизма, знающая себе цену, но не склонная навязываться и набиваться в друзья. Равно не склонная к болтливости, к самораскрытию до самоумаления и к откровенности до цинизма.

Многое выговорено этой музой, но еще больше утаено, о чем приходится только догадываться. Ибо печаль сопряжена с тайной, которую до конца никогда не раскроешь.

«Да, у этой музыки было в лице «необщее» выражение, и потому она переживает в потомстве многих, к которым свет будет по временам выражать свою скоропреходящую благосклонность» (М. Н. Лонгинов)⁴¹.

Примечания

¹ См. в кн.: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. М., 1937. Т. XIII. С. 108. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

² *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 473.

³ Ср. у Пушкина в «Кавказском пленнике»: пленник хотя и находится в пограничной зоне, но он не военный, а «путник», сознательно покинувший родину (см. об этом выше, в главе 2).

⁴ *Тойбин И. М.* Поэма Баратынского «Эда» // Русская литература. 1963. № 2. С. 117. См. также его итоговую книгу: *Тойбин И. М.* Тревожное слово: О поэзии Е. А. Баратынского. Воронеж, 1988. С. 124 и далее.

⁵ Фоном к этим словам могут служить события в балладе Жуковского «Эльвина и Эдвин» (1814), где суровая непреклонность отца Эдвина противопоставит глубокому взаимному чувству любящих:

С холодностью смотрел старик суровый
На их любовь — на счастье двух сердец.
«Расстаньтесь!» — роковое слово
Сказал он наконец.

⁶ *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 628.

⁷ *Баратынский Е. А.* Эда, финляндская повесть, и Пирь, описательная поэма. СПб., 1826. С. 2–3.

⁸ Там же. С. 32–34.

⁹ *Тойбин И. М.* Поэма Баратынского «Эда». С. 119.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Некрасов Н. А.* Полное собрание сочинений и писем. М., 1950. Т. 9. С. 48. См. также с. 56.

¹² В редакции 1826 г. на этот счет была определенность: «Уж Эды нет! Кручина злая ее в могилу низвела» («Эда, финляндская повесть...». С. 38–39). В последующей редакции эти строки снимаются.

¹³ Это отмечено Пушкиным в упоминавшейся статье «Баратынский»: «Перечтите сию простую восхитительную повесть; вы увидите, с какою глубиною чувства развита в ней женская любовь».

¹⁴ Характерная переключка сюжетных деталей в поэме Баратынского и повести Карамзина: в «Бедной Лизе» Эраст, прощаясь с девушкой, сообщает: «Ты знаешь, у нас война; я в службе; полк мой идет в поход». В «Эде»: «Война, война! Грядущий день — День рокового разлученья».

¹⁵ Портрет Елецкого не развернут, однако в нем есть характерно романтические детали, например «поза задумчивости» («Елецкой с думою немой Поник печально головою...» и т.д.). В редакции 1842 г.: «...взор, отуманенный мечтой» и т.д.

¹⁶ Московский телеграф. 1825. № 8. С. 317.

¹⁷ Новости литературы. 1825. Кн. 13. С. 105.

¹⁸ *Дмитриев И. И.* Сочинения. СПб., 1893. Т. 1. С. 19–20 (строки из «Искаателей фортуны»).

¹⁹ Собственно, таково же и начало грибоедовского «Горя от ума» (замечания о построении коллизии в этом произведении см. выше, в главе 3).

²⁰ *Баратынский Е. А.* Стихотворения. М., 1835. Ч. 2. С. 130 (в редакцию 1842 г. глава, из которой мы приводим эту цитату, не вошла).

²¹ В подтверждение этой мысли сошлемся на наблюдения норвежского исследователя. Изображение пробуждающейся Москвы в I главе «Наложницы» «как бы вставлено в оконные рамы», открытое окно символизирует доступ для Елецкого «в иной мир», «мир любви». Важно также, что

«поэт приурочивает встречу Елецкого с Верой к Пасхе», характерны название мест — Новинское, имя героини — Вера. *Хетсо Гейр*. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsø [1973]. С. 402—403.

²² Но сравним более открытый, не доведенный до «возвращения» на родину финал судьбы пушкинского пленника (об этом выше, в главе 2).

²³ В этой связи интересен явный параллелизм следующих затем строк («Так чародейка иногда Себе волшебством тешит очи: Над ней слились из облаков Великолепные чертоги...» и т.д.) с лирическим стихотворением Баратынского:

Чудный град порой сольется
Из летучих облаков;
Но лишь ветр его коснется,
Он исчезнет без следов...

²⁴ А. Б. Пеньковский резко оспорил приведенную выше трактовку характера и поведения Нины: мол, это не любовь, а «оскорбленное чувство охотника, из рук которого ускользает захваченная им жертва. Это не любовь, а клубок чувств, подобный клубку змей. Это — страсти! Ибо **Нина** (и Нина Баратынского, в частности, в особенности и прежде всего) может только **брать** и **отнимать**, а **взяв**, **схватив** и **овладев**, держать, пока в очередной раз не придет сознание, что «Она ласкала с упоением/Одно видение свое». И тогда тот, кто невольно ввел ее в заблуждение, тот, в ком она обманулась, будет презрительно отброшен. Так отбрасывает своего возлюбленного Эмиля воплощенная **Нина** — Лина, героиня повести В. Измайлова «Молодой философ»» (*Пеньковский А. Б.* Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 254; выделено в оригинале). Мы придерживаемся несколько иного подхода к образу Нины, да и к художественному тексту вообще. Во-первых, с нашей точки зрения, трудно, не впадая в идеальничание, отделить «любовь» от «страсти», от желания «овладеть», «держат» и т.д. Во-вторых, рискованно с такой категоричностью предсказывать то, что случится с Арсением в будущем, уже за пределами художественного мира поэмы («будет презрительно отброшен»). И столь же некорректно, в-третьих, совмещать характер Нины с совершенно другим персонажем из другого произведения («Воплощенная Нина — Лина»).

²⁵ *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1998. С. 119, см. также: *Киреевский И. В.* Избранные статьи. М., 1984. С. 91.

²⁶ *Огарев Н. П.* Избранные произведения. М., 1956. Т. 2. С. 474.

²⁷ *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Ч. 2. С. 134.

²⁸ Баратынский писал, что ему удалось в «Наложнице» победить трудность — создать поэму, исполненную движения, «как роман в прозе» (письмо к Н. В. Путье предположительно от июня 1831). Не случайны проводившиеся современниками сравнения Баратынского с Бальзаком; Кениг же, автор известной книги «*Literarische Bilder aus Russland*» (1837), прямо называет Баратынского «русским Бальзаком» (см.: *Тойбин И. М.* Тревожное слово. С. 150).

²⁹ *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. С. 116.

³⁰ В первоначальной редакции это специально мотивируется:

Скрывать лицо под маской душевной,
Как ведаёт читатель мой,
Нельзя девице молодой.

Баратынский Е. А. Стихотворения. Ч. 2. С. 124

³¹ Этот параллелизм, конечно, иной, чем у Пушкина в «Кавказском пленнике». М. И. Каган видит сходство между судьбой черкешенки и судьбой кавказской вольницы: «Гибель вольности черкесов внутренне связана с гибелью черкешенки, и поэт недоумевает. Недоумение его проникнуто скорбью по исторической судьбе вообще, по судьбе, связанной с жертвой» (В мире Пушкина: Сб. статей. М., 1974. С. 102). Однако это сходство ограничено только моментом гибели. Черкешенка — не жертва пленника, он ее не обманывал; вообще ее гибель не есть результат его целенаправленных поступков. У Баратынского же аналогия сюжета и эпилога достигается тем, что действия гусара целенаправленны, осознанно корыстны. Повторяем, что все это обнаруживает полемическую установку к поэме Пушкина.

³² «Перемещение поэта из Петербурга в Финляндию было воспринято как изгнание» (К. В. Пигарев) — см. предисловие к изд.: *Баратынский Е. А. Указ. соч.* С. 6.

³³ *Тойбин И. М.* Тревожное слово. С. 139.

³⁴ *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 50.

³⁵ *Розанов В. В.* Около церковных стен. СПб., 1906. Т. 2. С. 97.

³⁶ *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 271.

³⁷ Цит. по кн.: Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934. С. 214.

³⁸ *Бочаров С. Г.* Поэзия таинственных скорбей//Баратынский Е. А. Стихотворения. М., 1976. С. 268.

³⁹ *Хетсо Г.* Указ. соч. С. 312.

⁴⁰ *Дерюгина Л. В.* О жизни поэта Евгения Баратынского//Е. А. Баратынский. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 23.

⁴¹ Русский архив. 1867. № 2. Стлб. 261.

Подробнее о Баратынском-лирике см. в нашей работе «Необходимость Баратынского» (Вопросы литературы. 1984. Вып. 1. С. 135–164).

«НАД БЕЗДНОЙ АДСКОЮ БЛУЖДАЯ»

(Романтические поэмы Лермонтова)



Вернемся к рубежу 30–40-х годов, ко времени завершения зрелых поэм Лермонтова. Вместе с ними завершилась почти двадцатилетняя художественная традиция. «Демон» и «Мцыри», — писал Б. М. Эйхенбаум, — закончили собою историю русской романтической поэмы, ведущей свое происхождение от Жуковского (исследователь имеет в виду его перевод «Шильонского узника». — Ю. М.) и Пушкина»¹. «Мцыри» и «Демон» — «последние классические образцы русской романтической поэмы», — отмечал Д. Е. Максимов². «Прежде чем русская романтическая поэма уступила место реалистической прозе, ей удалось, догорая, вспыхнуть ярким пламенем, — писал А. Н. Соколов. — ...«Мцыри» и «Демон» и были этой последней вспышкой романтического эпоса...»³ У. Р. Фохт во многих своих работах подчеркивал высшую, синтетическую форму романтических поэм Лермонтова⁴.

Завершенность традиции выразилась в самой поэтике лермонтовских произведений, несшей в себе память о многолетней истории возведения, достраивания и перестройки здания романтической поэмы. И то, что эта история привела к двум таким произведениям, как «Мцыри» и «Демон», означало: в самой двухвершинности русской романтической поэмы запечатлелась вариантность ее итогового смысла, какая — мы увидим ниже. Вместе с тем этот смысл и эта завершенность, выходя за рамки одного жанра, соотносимы с судьбой всего русского романтизма, поскольку, как уже говорилось, именно поэма представляет его движение непрерывно-последовательно, от начала до высшей кульминационной точки.

«Мцыри»

В общем рисунке «Мцыри» (1839, опубл.: 1840) вновь проступают контуры романтического конфликта, заданного уже особой

постановкой центрального персонажа. Едва ли верно, что, в противоположность другим романтическим героям, Мцыри «лишен внешних признаков исключительности, ореола избранности и таинственности»⁵. Таинственности, действительно, лишен. Но избранность и исключительность внешне подчеркнуты — если не деталями портрета, то динамикой поведения. Как это часто бывало в романтической поэме, решающий шаг — уход из монастыря — совершается Мцыри в бурю:

...в час ночной, ужасный час,
Когда гроза пугала вас,
Когда, столпясь при алтаре,
Вы ниц лежали на земле,
Я убежал. О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад!
Глазами тучи я следил,
Рукою молнии ловил...

Скажи мне, что средь этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой,
Меж бурным сердцем и грозой?..

Многоговорящий параллелизм бури и переживаний центрального персонажа, подробно описанный нами выше (в главе 3), кажется, доведен здесь до предельного выражения. Мало того, что «ужасный час» кладет непроходимую черту между Мцыри и другими людьми, что только одна буря способна стать эквивалентом движений его души. Перед нами почти экстатическое братание человека с разгневанной стихией, и в озарении молний щуплая фигура мальчика вырастает почти до исполинских размеров Голиафа. По поводу этой сцены Белинский писал: «...вы видите, что за огненная душа, что за могучий дух, что за исполинская натура у этого Мцыри!»⁶

Да и фабульная линия поэмы — бегство в далекий, манящий призраком свободы край; неудача, гибель — все это может быть понято только на фоне типично романтического развертывания конфликта. К 40-м годам такая схема конфликта выглядела уже определенно устаревшей, и, думается, именно поэтому Белинский отказывался признать общую концепцию — «мысль» — поэмы («эта мысль отзывается юношескою незрелостью»), признавая лишь достоинство «подробностей и изложения».

Присмотримся, однако, к конфликту поэмы внимательнее.

Хотя Мцыри бежит из цивилизованного, христианского мира в естественную среду, но это не обычное романтическое бегство.

Обычно естественная среда, в той или другой мере соответствуя идеальным представлениям героя, противостояла его изначальному положению, навыкам, привычкам. Его решительный шаг — как прыжок через пропасть, одновременно означающий и разрыв с родной средой и приобщение к совершенно иному культурному миру. Такой шаг совершил, например, пушкинский Алеко. Но для Мцыри родной средой является именно естественная среда. И его решительный шаг — это прежде всего возвращение на круги своя. Он рвет не с усвоенным от молодых ногтей мироощущением, но с образом жизни, навязанным ему позднее и насильно. Обычная ситуация бегства почти неуловимо обернулась ситуацией *возвращения*.

Но возвращение это не похоже на то, которое уже продемонстрировали романтические поэмы — поэма Баратынского в первую очередь. Там возвращение равносильно новой попытке наладить отношения со светским окружением и — в конечном счете — новой неизбежности пережить тот же процесс отчуждения. Мцыри все это не грозит. Ему не надо налаживать отношения с миром, изначально ему близким и родным. Мцыри ведь от него отчуждался, не бежал; он был с ним просто разделен.

В отличие от многих других произведений, лермонтовская поэма не упоминает о каком-либо решающем событии, послужившем толчком к отчуждению, скажем, об отвергнутой любви, измене и коварстве друзей и т.д. Поэма обходится без всего этого. Здесь начало отчуждения равносильно перемене обстановки, заточению в монастыре («...Чужд ребяческих утех, Сначала бегал он от всех, Бродил безмолвен, одинок, Смотрел, вздыхая, на восток...»). Ребенок заведомо чужд всему окружающему.

Разгадать «Мцыри» — это прежде всего понять необычайную естественность и экономность построения его конфликта. Лермонтов возводит каркас конфликта почти с классической строгостью, освобождаясь от всего лишнего и второстепенного. Посмотрим с этой точки зрения на «Исповедь» и «Боярина Оршу», запечатлевших ранние стадии формирования лермонтовского замысла. В этих «стадиях» отразились те решения, которые более традиционны по отношению к предшествующей романтической поэме, но которые — сознательно или неосознанно — Лермонтов преодолевал.

Силой, которая управляет героем «Исповеди» и Арсением из «Боярина Орши», является любовь. Герой «Исповеди» — как и Мцыри-монах — говорит:

И мог ли я во цвете лет,
Как вы, душой оставить свет
И жить, не ведая страстей?..

Да если б черный сей наряд
Не допускал до сердца яд,
Тогда я был бы виноват.

Последние строки почти без изменений повторяет Арсений в своей исповеди.

В «Мцыри» никакой «яд» любви еще не дошел до сердца героя, и он, в отличие от своих предшественников, ничего не говорит о возможной своей вине. Он еще у порога любви, у порога «тайн любви» («И мрак очей был так глубок, Так полон тайнами любви...» — слова Мцыри о юной грузинке), у порога самой жизни. Перед нами почти чистый порыв, самодостаточный своим стремлением к воле и свободе, к подвигам «в краю отцов» и еще не осложненный более конкретными мотивами и представлениями.

В «Исповеди» герой, повинувшись силе любви, нарушает «монастырский... закон». Что именно он сделал, неизвестно; но то, что совершено какое-то преступление, видно из его реплики старому монаху: если бы тот увидел «небесный лик» красавицы, то, «может быть, Решился б также согрешить, Отвергнув все, Закон и честь»⁷. Ряд «преступлений» и проступков совершает Арсений: сходится с дочерью боярина Орши, пристаёт к разбойникам, бежит из тюрьмы и в довершение всего, как Алп в «Осаде Коринфа», изменяет своим соотечественникам, перейдя на сторону литовцев. Но вся вина Мцыри только в побеге из монастыря; никаких иных преступлений он не совершал. Перед нами — простейший и естественнейший шаг, освобожденный от всех обычных сопутствующих резких форм разрыва и отчуждения.

Действия героя «Исповеди» — и еще больше Арсения — сопряжены с какой-то тайной. Арсений не хочет выдавать своих товарищей: «Вот что умрет во мне, со мной». У Мцыри никакой подобной тайны нет; поступки его ни в прошлом, ни в настоящем не заключают в себе ничего таинственного: его тайна лишь, как сказал бы В. Ф. Одоевский, в «неизглаголанности наших страданий», которые он не только не может до конца доверить своему исповеднику, но и не в состоянии выразить обычной речью: «Воспоминанья тех минут Во мне, со мной пускай умрут».

Наконец, и в «Исповеди», и в «Боярине Орше» названные персонажи — не чужаки, они среди своих, у себя на родине. И бежать Арсений собирается из «края родного» в иные края, как это обычно делал романтический герой: «Задумал я свой край родной Навек оставить, но с тобой!.. И скоро я в лесах чужих Нашел товарищей лихих...» Мцыри же оставляет то, что ему заведомо чуждо, и устремляется к родному, к своему. Это не столько усилие над собой, сколько неодолимый зов природы.

Поэтому в инструментовке поэмы такое большое место занимают упоминания о ветре и птицах. Это, так сказать, *образы естественного хода*. Облака и птицы летят в дальние края легко, естественно, повинувшись ветру или зову инстинкта: «И облачко за облачком, Покинув тайный свой ночлег, К востоку направляло бег — Как будто белый караван Залетных птиц из дальних стран!» К образам естественного хода нужно отнести и описание коня в начале 21-й строфы; но из этого же описания отчетливо видна и другая, контрастная функция всех подобных образов. Сливаясь с главным героем в естественности порыва, они оттеняют его телесную немощь. Что легко ветру, птицам, коню, то воздвигает перед Мцыри неодолимые физические препятствия:

Могучий конь, в степи чужой,
Плохого сбросив седока,
На родину издалека
Найдет прямой и краткий путь...
Что я пред ним?..

Другая группа образов поэмы — *образы родства*. Уже в 1-й строфе: «Обнявшись, будто две *сестры*, Струи Арагвы и Куры». Далее эти образы идут нарастающим потоком. Мцыри хочет прижать свою грудь «к груди другой, Хоть незнакомой, но *родной*». Деревья — «как *братья* в пляске круговой». «О, я как *брат* Обняться с бурей был бы рад» и т.д.

Характерно преобладание в поэме числа «два» — двоичность многих образов. Две сестры, две скалы, «Две сакли дружною четой», «пара змей», две горы — вплоть до двух акаций в самой последней строфе (умирающий Мцыри хочет, чтобы на могиле его «цвели акаций белых *два* куста»).

Образы родства и единения запечатлевают естественное стремление восстановить природные связи. И в то же время — трудность, подчас неосуществимость этого желания, разбивающегося о внешние преграды. Скалы, разделенные потоком, «жаждут встречи каждый миг; но дни бегут, бегут года — Им не сойтись никогда».

В свою очередь в образах родства и единения ведущую роль играют те, что передают близость и родство со стихией, с животными: «Как брат... с бурей», «как змей», «как барс пустынный» и т.д. Желание восстановить естественные связи достигает подчас силы животного инстинкта. Это подмечено в отзыве Аполлона Григорьева: «...сила, отчасти зверская и которая сама в лице Мцыри радуется братству с барсами и волками»⁸. Интересна и противоположная тенденция в поэме: животные «очеловечиваются»: шакал «кричал и плакал, как дитя», а барс «застонал, как человек»; уми-

рает барс, «как в битве следует бойцу...». Кажется, животные тоже радуются братству с человеком, и стена, разделяющая все живущее, подтачивается с обеих сторон.

В связи с общей перестройкой коллизии изменена функция естественной среды. То, что выполняло роль нового окружения во вторичной ситуации (например, черкесы в «Кавказском пленнике»), выступает как образ далекой и желанной родины: это «чуждый край тревог и битв», воплощение вольности (там «люди вольны, как орлы»). Ничего не говорится о другой стороне этой жизни: жестокости, кровавых забавах, насилии над пленными, хотя упомянут, например, «блеск оправленных ножен кинжалов длинных». Значит, естественная среда в «Мцыри» идеализированная, однозначная? Нет, скорее, невыявленная. Как в неосуществленной мечте (которая так никогда и не осуществится), в ней увидено только хорошее («...как сон Все это смутной чередой Вдруг пробежало предомной»)⁹.

Возвращаясь к исходной ситуации поэмы, мы замечаем и своеобразие отношений Мцыри с окружением, с монахами. Обычное превосходство центрального персонажа, его отчуждение от других — налицо, однако коллизия оригинальным образом преобразована. С одной стороны — со стороны окружения, монахов — наблюдается отсутствие определенно злого; напротив, отношение их к мальчику-послушнику скорее заботливое, дружественное. Злое существует только как насилие над волей, над естественным чувством родины. С другой стороны, этому соответствует отсутствие преступления да и вообще злого поступка центрального персонажа. Нет не только излишества мести (как у Байрона), но и вообще мести (как, скажем, в «Чернеце», или в «Войнаровском», или в «Цыганах»). Мцыри некому мстить: никто сознательно не желал и не делал ему зла. С его стороны «преступление» также проявляется в своей минимальной степени — только как нарушение запрета свободы, то есть бегство.

В соответствии с этим и мотивировка его разочарования предельно локализована: под сомнение поставлен только «монастырский закон», но не жизнь и не справедливость вообще. Словом, конфликт в поэме конкретизирован, доведен до естественнейших психологических движений, если можно так сказать, дедемонизирован. Однако именно в этой конкретизации и простоте источник повышенной философичности поэмы.

«Мцыри» принято противопоставлять «Демону», видя в обоих произведениях завершение двух различных тенденций лермонтовского творчества: изображения недемонических и демонических ситуаций и персонажей. Б. М. Эйхенбаум писал о «Мцыри»: «Про-

блема соотношения добра и зла здесь оставлена в стороне, но зато выдвинута другая, очень важная для последних лет жизни и творчества Лермонтова, проблема борьбы за моральные ценности — проблема человеческого поведения, проблема гордости и убеждений, проблема «веры гордой в людей и жизнь иную»¹⁰. Д. Е. Максимов считает, что «поэма «Мцыри» далека от астрального содержания и отвлеченно-фантастической небесной эмблематики романтических мистерий», хотя и допускает, что мистерия сыграла «в формировании этой поэмы известную роль»¹¹ (конкретно — в повышении символизма «Мцыри»).

Однако в «Мцыри» все обстоит сложнее. И «астральное содержание» проявилось не только в усилении символизма поэмы.

Начнем с того, что все в «Мцыри» происходит как бы в виду высших сил, говоря словами героя, «пред небом и землей». Вокруг Мцыри цветет «Божий сад», растения в котором хранят «следы небесных слез». Птицы ведут речь «о тайнах неба и земли». Воздух так чист, что можно следить «ангела полет». Ночь окутывает мраком весь мир: «мир темен был и молчалив», или в другом месте: «мир Божий спал». «И было все на небесах светло и тихо». Смерть — это возвращение «к Тому, Кто всем законной чередой Дает страданье и покой». В «Мцыри» все настроено на особенный лад, все, говоря словами другого лермонтовского стихотворения, «внемлет Богу».

Среди этих образов самый интересный тот, что находится в 10-й строфе, описывающей начало странствования Мцыри:

Я осмотрелся; не таю:
Мне стало страшно; на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутясь, сердитый вал;
Туда вели ступени скал;
Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.

Фоном к истории Мцыри тут дано отпадение «злого духа» (то есть как бы предыстория Демона). В отличие от него, Мцыри удержался на краю бездны, не упал. Потом, через одну строфу, повторено то же противопоставление: и губительное движение вниз и — способность удержаться в последний миг:

...Из-под ног
Сорвавшись, камень иногда
Катился вниз — за ним бразда
Дымилась...
И я висел над глубиной,
Но юность вольная сильна...

Вслед за тем описывается, как Мцыри осторожно, контролируя свои движения, повторяет тот же страшный путь — «с крутых высот», вниз.

Во всем этом скрыто тонкое движение ассоциаций. Игра идет на том, что Мцыри, «над бездной адскою блуждая» (говоря словами другого лермонтовского стихотворения), удерживается и не совершает рокового шага отпадения, однако повторяет то же движение вниз. Пожалуй, в этом месте запрятан главный узел чрезвычайно тонкой художественной диалектики поэмы.

Возьмем образ монастыря-тюрьмы. Максимовым уже отмечено, что «Мцыри» отклоняется от тех произведений, где «монастырь описывается именно как тюрьма» — жестокая и безжалостная (например, в «Монахине» Дидро). В «Мцыри» монахи создали для героя «тюрьму, которой как будто не знала литература романтизма — дружественную, добрую тюрьму и тем самым особенно страшную»¹². Добавим, что образ доброй тюрьмы находится в русле движения общего смысла поэмы.

Прежде всего в поэме можно выделить особую группу образов — *образы покоя и защиты*. Их центр — как раз описание монастыря и монастырской жизни мальчика: стены монастыря «хранительные»; монах, призревший сироту, действовал «из жалости». Мальчик был «искусством дружеским спасен». Даже после проступка, бегства, Мцыри был принужден к исповеди не насилием, но «увещаньем и мольбой».

От этого «центра» идут ассоциации к началу поэмы: отметим явную соотнесенность упоминания о «хранительных стенах» и двух строк: «Не опасаяся врагов *За гранью дружеских штыков*» (соответствие это не без внутреннего противопоставления смысла, о чем мы скажем ниже). Так же соотнесены передача «таким-то царем в такой-то год» своего народа России и передача генералом пленного ребенка монастырю. Образы покоя и защиты развиваются и после упомянутого описания монастырской жизни мальчика. Таково упоминание голубя, находящего убежище от грозы в «глубокой скважине» монастырской стены (5-я строфа).

Но подлинная кульминация темы покоя и защиты, доходящая до безмятежного сна, блаженной нирваны, — песня зеленоглазой рыбки. Тут «защитные силы» столь дружественны, целительны, ласковы, что их покровительство стремится стать необременительным и неошутимым ни физически, ни во времени:

Усни, постель твоя *мягка*,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов.

Собственно, это уже защита, перешедшая в умертвление, и покой — в небытие. Подобный же переход, как известно, — в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (забытие, отдохновение оборачиваются сном «навек»), но с важным функциональным изменением: герой стихотворения жаждет этого целительного шага, Мцыри же обволакивают чудесные звуки существа, родственного соблазнительнице-русалке¹³. Между тем в самом превращении защиты и покровительства в насилие, в легкости и неизбежности перехода одного в другое — диалектическое совмещение смыслов поэмы. Потому что по отношению к «пламенной страсти» Мцыри, к его стремлению в родную стихию, *все* является насилием и тюрьмой, в том числе и добрый, спасительный монастырь. Зло здесь существует в самом добре, в охране, в спасении, поскольку они грозят порабощением воли и неосуществлением желания. Узничество здесь осуществляется вне каких-либо резких проявлений гнета, зла и оскорбления — лишь одним подчинением заведенному порядку вещей.

Все это необычайно повышает символический, общественный смысл ситуации узничества, культивируемый, как уже говорилось, всей вольнолюбивой русской поэзией, включая декабристов и раннего Пушкина. У последних узничество значимо постольку, поскольку оно существует в формах активного зла. В «Мцыри» мир открывается как юдоль тяжкого рабства, во всем своем наличном бытии и целокупности — открывается уже тем, что он сопоставлен с высоким стремлением к воле, к «родине», то есть с некоей идеей, корнящейся вне «этого» мира — «Божьего мира». Тут значимо и то, что Мцыри бежит из монастыря, а монастырь — дело, угодное Богу; и бежит перед тем, как должен был «изречь монашеский обет», то есть перед решительным приобщением к освященной правде.

Но тем самым повышается и значение простейшего совершенного Мцыри шага. Предшественники Мцыри в «Исповеди» и в «Боярине Орше» заявляли: «Пусть монастырский ваш закон Рукою неба утвержден, Но в этом сердце есть другой, Ему не менее святой». Этим словам соответствует место из «Мцыри», где беглец говорит, что «за несколько минут» жизни на родине он променял бы «рай и вечность». Но заявление Мцыри более экзистенциально, менее обобщенно. Он не выдвигает свой «закон» программно против Божеского как закон более «святой» — он переживает его глубоко лично, как неодолимый зов природы, родины. Тем более далек Мцыри от осуждения Божьего «закона» и воли (ср. в ранней поэме «Азраил», где герой возроптал на Бога и был за это наказан — «И наказание в ответ Упало на главу мою...»). Кстати, возмож-

214

исключение Лермонтовым одного отрывка (что обычно объясняют «цензурными соображениями»¹⁴) продиктовано намерением полностью приглушить в речи Мцыри мотивы обвинения Божьему «закону» и, соответственно, мотивы понесенного за это наказания.

Так я *роптал*. То был, старик,
Отчаянья безумный крик,
Страданьем вынужденный стон.
Скажи? ведь *буду я прощен?* —

говорил Мцыри в этом отрывке. Между тем в окончательном тексте ему совершенно не свойственно чувство вины или желание прощения: ведь он против Бога не восставал, его не обличал. Словом, опять диалектика смысла проявилась в поэме в тончайшей форме: отпадение осуществляется в ней без богохульства, отказ от освященного высшим авторитетом — без открытой вражды.

Тонкость совмещения противоположных смыслов проявилась и в том, что никому не сделавший «зла», тянущийся к миру и к людям Мцыри в конечном счете оказывается один. Противоречие вытекает из описанной выше ситуации поэмы. Ведь желанный, родной Мцыри край — вне этого видимого наличного круга явлений. Поэтому в «Божьем мире», где все на своем месте, Мцыри оказался как бы лишним звеном. Д. Е. Максимов подметил, что для Мцыри зловещим признаком беды, краха его надежд служит звук церковного колокола, удержавший некогда гётевского Фауста от самоубийства, вливший успокоение в души «жнецов» («Жнецы» И. И. Козлова, 1836)¹⁵. Припомним в дополнение к этому, что в «Чернеце» звук колокола выступал вестником человеческого единения, совместного и многократно усиленного переживания беды, как бы компенсируя фрагментарность и отъединенность индивидуальной судьбы героя. В «Мцыри» звук колокола вещает иное, противоположное — еще большую отъединенность центрального персонажа от торжествующего и отмеченного высшим знаком миропорядка.

Таким образом, недемонический «Мцыри» далеко не чужд сложной проблематике добра и зла, отношения к «небесным силам» — он только заходит к ней с другой стороны. На своем материале «Мцыри» удостоверяет ту же непреодолимую отъединенность персонажа, ту же абсолютную императивность его влечения к свободе, наконец, то же торжество миропорядка и несвободы. Только все это осуществляется более тонко, неброско: принуждение — в отсутствии активного зла, а отпадение — в отказе от богохульства. Это особое, недемоническое отпадение — и в том, видно, источ-

ник и астрального небесного фона всей поэмы и заявленного в ее начале особого сходства-отличия центрального персонажа и падшего «злого духа».

Тонкое противоборство значений протекает во всех сферах мироощущения Мцыри — в отношении к людям, к природе, даже к самому себе. Перемена значений — от положительного к отрицательному, от добра к злу — продиктована все той же ситуацией поэмы, с абсолютной, внеположной наличному миру целью главного героя.

Мцыри, как уже говорилось, свойственна страстная потребность единения с людьми, самраскрытия, отразившаяся, кстати, в исповедальности его речи, в исповеди как одной из составных частей жанра. И в той же исповеди — необычная для этого рода речи скрытность, желание обойти или умолчать о пережитом, перечувствованном. А в поведении Мцыри стремление к людям сменяется полной отчужденностью, желанием найти общее скорее со змеем, с барсом, чем с человеком: «Я сам, как зверь, был чужд людей И полз и прятался, как змей». Это понятно: ведь люди больше, чем звери, способны помешать его «цели».

Характерно его отношение к грузинке. Ее облик полон притягательной прелести и очарования, но в саклю грузинки Мцыри войти не решается: «я цель одну пройти в родимую страну имел в душе». В. М. Фишер, автор специальной работы о символах у Лермонтова, понимает встречу с грузинкой одномерно: «...грузинка, лес, барс — это те препятствия, которые задерживают героя в его стремлении к идеалу и на которые он растрчивает все свои силы...»¹⁶ В действительности, конечно, это не только «препятствие». Это само очарование, сама таинственная прелесть жизни, которые, увы, не для Мцыри. До тех пор, пока он отъединен от своей «цели».

Природа благосклоннее и ближе Мцыри, чем люди; но и она незаметно меняет свой облик, превращаясь из друга во врага. В этом смысле интересна переработка Лермонтовым традиционного образа «леса». Лес в «Мцыри» — «в какой-то смысловой проекции темный лес жизни, в котором так легко потерять ориентиры», — пишет Д. Е. Максимов¹⁷, указывая на предшествующие варианты этого образа, начиная от дантовского леса в «Божественной комедии». Не назван только, пожалуй, самый ближайший по времени к Лермонтову вариант — лес в пушкинских «Братьях разбойниках». Но этот пример отчетливо показывает направление переработки образа.

У Пушкина лес соотнесен с двузначностью разбойничьей вольности: с одной стороны, с ее свободолюбием; с другой — с ее жестокостью, дикостью и т.д. (см. об этом выше, в главе 2). В «Мцы-

ри» лес — то убежище на пути к цели, источник целительных сил («Мне было весело вдохнуть В мою измученную грудь Ночную свежесть тех лесов»); то неодолимое препятствие («Все лес был, вечный лес кругом, Страшной и гуще каждый час»). В этот момент ночной лес превращается в живое враждебное существо сверхъестественной силы («И миллионом черных глаз Смотрела ночи темнота Сквозь ветви каждого куста»). Словом, лес соотносен с тонким переливом смысла всей ситуации поэмы: то, что должно быть благом, превращается в зло.

Мцыри остается одна надежда — на свои силы, на самого себя. Но и эта надежда изменяет ему. «Психология у Лермонтова поднимается до физиологии, — отмечал Фишер, — в романтической поэме он никогда не забывает упомянуть о мучениях голода, жажды и усталости»¹⁸. Физические страдания не нейтральны, не безразличны по отношению к «высокой цели». Автору «Мцыри» несвойствен романтический волюнтаризм, подминающий под себя объективные препятствия. Сила духа Мцыри не ограничена и в этом смысле романтически-абсолютна; но *победить* вопреки физической немощи она не может. Поэтому вместе с чувством досады на людей, на природу в Мцыри растет и раздражение против своего собственного физического бессилия. Поэтому-то в конце поэмы смысл образа тюрьмы расширяется в, казалось бы, неожиданном направлении. Мцыри говорит о «пламени», горящем в его груди с юных дней:

Но ныне пищи нет ему,
И он прожег свою *тюрьму*
И возвратится вновь к Тому,
Кто всем законной чередой
Дает страданье и покой...

Здесь как «тюрьма» воспринимается уже не «дружественный монастырь», не нечто внешнее Мцыри, но часть его самого, телесная оболочка, оказавшаяся враждебной его высокому душевному порыву¹⁹. Над окружающими людьми, над природой, над собственным телесным бессилием возвышается, оставаясь неизменной, только одно — «пламенная страсть» Мцыри.

Эйхенбаум писал, что «последние слова юноши — «И никого не прокляну» — выражают вовсе не идею «примирения», а служат выражением возвышенного, хотя и трагического состояния сознания: он никого не прокликает, потому что никто индивидуально не виновен в трагическом исходе его борьбы с судьбой»²⁰. Действительно, финал поэмы выражает свойственный русскому романтизму сложный, далеко не однозначный исход конфликта. Может

быть, в поэмах Лермонтова, поднявшихся на последней высокой волне русского романтизма, эта сложность еще отчетливее.

С одной стороны, поэма не дает разрешения романтической коллизии. «Цель» Мцыри не достигнута. Больше того, об исходе поэмы, о поражении Мцыри мы узнаем с самого начала. В отличие от «Чернеца» (также построенного на исповеди), где вступительные строфы дают лишь ряд намеков на пережитое центральным персонажем, лермонтовская поэма уже во 2-й строфе сообщает нам о Мцыри почти «все» — и то, что он убежал, и то, что его побег окончился неудачей. С точки зрения этой неудачи, «итога» конфликта — отрицательного «итога» — мы и смотрим на все происходящее. «Три дня» Мцыри — драматический аналог всей его жизни, если бы она протекала на воле, грустно-печальный и своим отстоянием от нее (ведь это еще не сама жизнь, это только стремление, приближение к ней) и неотвратимостью поражения. Мы вправе сказать (перифразируя мысль Писарева о Базарове), что, не имея возможности показать, как жил Мцыри в вольном краю, поэма поведала нам о том, как он не может до него дойти и как он умирает.

С другой стороны, мы узнаем (из 1-й же строфы) не только о поражении Мцыри, но и о том, что весь уклад жизни, от которого он бежал, весь «монастырь», с его монахами, послушниками, заведенным порядком — все это давно отошло в небытие. Лишь развалины, могильные плиты да забытый смертью старик — «развалин страж полуживой» — напоминают о прошлом. И мы смотрим на все происходящее в поэме с точки зрения этой вечной изменчивости и преходящности, этой всепоглощающей бездны смерти и разрушения. Тут снова происходит (уже не раз наблюдавшееся нами в произведениях русского романтизма) переключение частного и индивидуального на уровень универсального и всемирного. Это переключение несет в себе и примирительный момент и одновременно резко враждебно ему. Оно примирительно, поскольку индивидуальная судьба сопоставляется с чем-то более значительным и широким — с Вечностью, в которой все частное тонет, как песчинки в водовороте бытия. Но оно отнюдь не примирительно, поскольку все тревоги и страдания частной судьбы остаются неразрешенными, ее порыв к свободе неудовлетворенным, и исчезновение человека — бесследное исчезновение! — с лица земли отглашается в нашем сознании непримиренным и болезненным диссонансом.

Между вечностью и индивидуальной судьбой, неограниченно большим и крайне малым, поэма выдвигает промежуточное звено. Это звено — целая страна Грузия, на которую с присоединением к России сошла «Божья благодать»²¹. Тут-то и проявляется смысловое различие одного из образов покоя и защиты, отмеченное мною

выше. Ибо если вся страна Грузия «цвела», наслаждаясь покоем «за гранью дружеских штыков», то индивидуальной судьбе Мцыри «хранительные стены» монастыря покоя не принесли. Это особая поэтика контраста «судьбы народной» и «судьбы человеческой», говоря словами Пушкина, — контраста, усиленного тем, что посвященная «судьбе народной» законченная часть текста (в данном случае — 1-я строфа, вступление) о центральном персонаже поэмы, то есть об индивидуальной судьбе, даже не упоминает. Именно так строился эпилог «Кавказского пленника»; на иной лад, то есть с полемической к пушкинской поэме установкой — эпилог «Эды»; именно так строилось вступление к «Медному Всаднику». Хотя второй из этих случаев (эпилог «Эды») Лермонтов, очевидно, не знал, мы едва ли ошибемся, если предположим, что в поэтике контраста начальной строфы его поэмы отозвалась пушкинская традиция — традиция «Кавказского пленника».

«Демон»

В «Мцыри» «земной» романтический конфликт проецирован на небесно-астральный фон. В «Демоне» самому романтическому конфликту придан небесно-астральный, вселенский масштаб. Кавказ, Земля, «кочующие караваны» звезд, беспредельная ширь эфира, где-то в вышине рай, словом, весь Космос — таково художественное пространство поэмы. Необозримо и ее художественное время: от первых дней творенья (от тех дней, когда Демон, «счастливый первенец творенья», был еще невинен), через века, пробежавшие, «как за минутою минута», ко времени «историческому» царя Гудала и его дочери, однако уже подернутому дымкой легенды, и от него сквозь мироощущение Демона — в нескончаемость и беспредельность будущего («Моя ж печаль бессменно тут. И ей конца, как мне, не будет»). А действующие лица этой драмы, помимо людей, — Демон, ангелы и, за кулисами, хотя и незримый, но принимающий участие в действии — Бог.

Благодаря своему космическому масштабу поэма возвращает ходовым элегическим оборотам конкретный смысл. «Давно отверженный блуждал В пустыне мира без приюта...» «Пустыня мира» — это не перифраз некоего ограниченного бесприютного места (скажем, светского круга), это действительно пустыня *мира*, космическая беспредельность (благодаря чему и значение «бесприютности» возрастает до космического масштаба). Жалоба Тамары отцу: «Я вяну, жертва злой отравы!» (ср. в «Кавказском пленнике» Пуш-

кина: «Я вяну жертвою страстей...») — это не перифраз губительной страсти, переживания и т.д., а буквальное обозначение воздействия злой силы, то есть Демона (с чем, однако, связана и сама губительность переживания).

Во второй главе говорилось, что Пушкин в южных поэмах возвращает традиционно-метафорическим оборотам и ситуациям (например, сиротству) их буквальное, неметафорическое значение — перемена, повлиявшая на поэтику русской романтической поэмы в целом. В «Демоне» эта тенденция была завершена, и завершена оригинальнейшим образом. Здесь конкретизация смысла достигалась... его расширением до предельного, космического масштаба!

Но это значит, что конкретизировался через расширение и романтический конфликт в целом. Прежде построение конфликта всегда было дуалистично: первый план занимали конкретные «земные» люди и ситуации, но за всем этим угадывался второй, универсальный план. Этот план содержался в первом плане, так сказать, имплицитно. Иначе говоря, читателю предоставлялось самому расширять содержание частного романтического конфликта до конфликта всенационального, всечеловеческого, вселенского. Перспектива открывалась самая неограниченная, до крайнего, всемирного понимания отчуждения. Однако это была именно перспектива, возникавшая из своеобразного романтического двоемрия. В «Мцыри» перспектива, так сказать, материализовалась в особый астрально-эмблематический фон, охарактеризованный нами выше. В «Демоне» же субстанциальное стало собственным материалом и плотью конфликта.

Непременный признак всякого романтического процесса отчуждения — это наличие момента гармонии в прошлом. Был такой момент и у Демона, «когда он верил и любил», «не знал ни злобы, ни сомненья» и т.д. Причем эта слитность с миром, с Богом — буквальная в своем расширительном аспекте. «Чистый херувим», он еще был со своим творцом, жил не только в Боге, но и с Богом. Равным образом и отпадение Демона — расширительно-конкретное. Он отпал от Бога, и в его лице — от «Божьего мира», природы («Лишь только Божие проклятье Исполнилось, с того же дня Природы жаркие объятья Навек остыли для меня»). Он изгнан из рая («изгнанник рая»), как иные романтические персонажи были изгнаны или бежали из цивилизованного города, от света и т.д.²²

Поэтому и в знаменитой реминисценции из «Кавказского пленника» следует видеть не простое заимствование, но расширение смысла в охарактеризованном выше направлении. У пленника холодное безучастие вызывали «дикого народа нравы» и их «забавы», то есть конкретное и осязаемое (хотя, повторяю, за всем этим

угадывалась перспектива ко всеобщему, вселенскому). Перед Демоном же открывался «весь Божий мир». И презрительный взгляд его адресован не более не менее как всему этому миру:

...гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье Бога своего,
И на челе его высоко
Не отразилось ничего.

Впервые в русской литературе романтический конфликт был расширен до драмы субстанциальных сил. До Лермонтова больше всего к такой драме приблизились пушкинские «Цыганы», где эпилогом участие этих сил выводилось на поверхность («...и всюду страсти роковые»). Но в «Цыганах», во-первых, субстанциальное («страсти») проявлялось исключительно через поступки и характеры, через человеческое; во-вторых, и человеческое бралось не в своем всеобщем, мифологическом аспекте, но конкретно-параболически, когда частное дублировало общее (обо всем этом говорилось выше, в главе 2). В «Демоне» же субстанциальные силы прямо выступали в своем мифологическом обличье (разумеется, олитературенном, далеко не традиционно-христианском) как полномочные силы добра и зла.

С этих позиций надо осознать принципиальное отличие лермонтовского «Демона» от «демонической» поэмы Жуковского и Подолинского. Хотя у последних действующие лица — также существа сверхъестественные: пери, ангелы, за кулисами Бог, — но при этом наблюдается тенденция, противоположная той, которая действует в поэме Лермонтова, — тенденция к ограничению. Собственно, оно предопределено уже тем, что в качестве главного персонажа выступает чаще всего Пери: «Пери и ангел» (1821, перевод 2-й части поэмы Т. Мура «Лалла Рук») и «Пери» (1831) Жуковского, «Див и Пери» (1827) и «Смерть Пери» (1837) Подолинского. Пери же, как пояснял Жуковский в примечаниях к «Пери и ангелу», — это «воображаемые существа, ниже ангелов, но превосходнее людей...»²³.

Иерархия духов играет еще большую роль у Подолинского. «Пери, — поясняет он в примечаниях к «Диву и Пери», — духи не чистейшие, но добрые»; «Дивы — демоны персидской мифологии»²⁴. Див хуже Пери, и он говорит ей: «Небесного начала Отпечаток сохраняла, Пери, ты и на земле: Я — забытый, брошен в мгле»²⁵. Но Див лучше Эвлиса, то есть Вельзевула; вина Дива не столь велика. Пери говорит ему: «В день паденья Ты, в обмане обольщенья, Злодеянья совершал; Ты ни в ком не зарождал Страшной мысли возмущенья!...»²⁶ Благодаря распределению зла и, соот-

ветственно, вины по разным персонажам, из которых на первом плане оказываются не самые виновные (Див, Пери), ослабляется субстанциальный смысл всего происходящего. Перед нами как бы частная история, но преломленная в мифологическую плоскость. Ограниченные существа — хотя и «превосходнее людей», но «ниже» всемогущих сил, облаченные в мифологические одежды, — разыгрывают частную драму.

У Лермонтова же зло не делится. Демон — его полный и главный представитель, другие злые духи подчинены главному герою («Клянуся сонмищем духов, Судьбою братий мне подвластных»; и далее еще яснее: «Толпу духов моих служебных Я приведу к твоим стопам»). Он царь зла, «зла природы», по его собственным словам. Характерно, что в поэме нет Люцифера и соотношение с ним Демона неясно. Только в одном месте о Демоне говорится: «то не был ада дух ужасный», то есть сферы героя поэмы и Люцифера, как и любого духа ада, тем самым разграничены. Вообще в художественном пространстве поэмы отсутствует ад (хотя есть рай — как прежнее обиталище еще не отправшего Демона и как та цель, к которой устремляется ангел с душою Тамары). Во всяком случае, если в преисподней, то есть уже за пределами художественного мира поэмы, правит Люцифер, то здесь, на земле, Демон — полномочный властитель зла («Ничтожной властвуя землей, Он сеял зло без наслажденья»)²⁷.

Еще одно важное новшество лермонтовской поэмы, впрочем, приистекающее из всего сказанного выше. Для русской романтической поэмы после Пушкина характерна была конкретизация мотивировки отчуждения, принципиальный антидемонизм: герой не впадал в излишества мести, переживание им любви было свободно от примеси «злых» чувств и т. д. (см. об этом выше, в главе 3). Пути русской романтической поэмы и поэмы Байрона здесь расходились: явления, более или менее сходные с байроновской концепцией отчуждения, оттеснялись на периферию русского романтизма. Лермонтовская поэма изменила всю картину. Вместо конкретизации мотивировки отчуждения — ее предельное расширение: до неприятия всего «Божьего мира». Вместо ограничения мести — опять-таки ее предельное расширение: это месть всему живущему, всему человечеству и — через него — месть Богу²⁸.

По представлениям героев многих произведений Байрона, особенно его мистерий, мир неразумен в своей основе, и поэтому познание усугубляет горечь. Первая парка говорит о Манфреде: он понял, «что счастья в знаньи нет: наука вся — невежества обмен на новый вид невежества другого». Демон также тяготится способностью «все знать, все чувствовать, все видеть».

Приведем еще одну многозначительную параллель. В ламентации шатобриановского Шактаса, этой квинтэссенции «мировой скорби», обличается непрочность любой самой сильной человеческой привязанности: «Знаешь ли ты сердце человеческое и могла ли бы ты перечесть изменчивость его вожделений..?»; «Если б человек вернулся на свет через несколько лет после смерти, я сомневаюсь, чтобы его встретили с радостью те самые люди, которые более всего его оплакивали: так много возникает новых связей, так легко слагаются другие привычки...» Демон также убежден в несовершенстве человеческого чувства по самой его природе:

Иль ты не знаешь, что такое
Людей минутная любовь?
Волненье крови молодое, —
Но дни бегут и стынет кровь!
Кто устоит против разлуки,
Соблазна новой красоты,
Против усталости и скуки
И своенравия мечты?

В смысле всеобщности отрицания (или, если говорить в принятых нами категориях конфликта, всеобщности мотивов отчуждения) русский романтизм в лице Лермонтова достиг самой высокой точки. И это была действительно байроновская высота. После многих лет развития по оригинальному пути в русском романтизме возникли встречные тенденции — к романтизму байроновского, а также (если брать широту отрицания, интенсивность «мировой скорби») шатобриановского типа. Повторяем, что похожие явления наблюдались у нас и раньше, однако с Лермонтовым они вышли на авансцену литературы.

И вместе с этим русская поэма в лице Лермонтова приобрела еще одно качество. Мы отмечали, что поэтика русской поэмы несла сильнейший отпечаток элегической традиции, что даже сама краска «унылости», «уныния» (чуждая художественному миру байроновских восточных поэм) была заимствована с художественной палитры элегий, дружеских посланий и т.д. (см. об этом выше, в главах 2 и 3). У Лермонтова и в «Мцыри» и особенно в «Демоне» эта традиция была смягчена. Энергия внутреннего мира персонажа, сила его отрицания уже не ослаблялись примесью элегизма; даже само определение «унылый» применительно к центральному персонажу не встречается (в приложении же ко времени, к «векам», оно получает иной смысл: «веков бесплодных ряд *унылый*», то есть тягостный, однообразный, тоскливый). Применительно к центральному персонажу, к Демону, определение «унылый» заме-

няется другим: «Печальный Демон, дух изгнания». Ср. реплику Тамары: «Зачем мне знать твои печали?» Печаль же, по характеристике самого Демона, отнюдь не смиренное, но тягостное, мятежное чувство: «Она то ластится, как змей, То жжет и плещет, будто пламень, То давит мысль мою, как камень...» и т.д.²⁹.

Словом, коллизия в «Демоне» развивалась как драма высших сил. Причем развивалась под знаком несмягченного, предельно широкого, не элегического, условно говоря, «байроновского» отчуждения.

Однако в поле зрения поэмы не столько этот процесс отчуждения, сколько последующая стадия, а именно та, которая до Лермонтова полнее всего была воплощена Баратынским. Вспомним выводы, полученные в предыдущей главе: в «Бале» и «Наложнице» действие начинается с момента «возвращения» центрального персонажа — Арсения или Елецкого, — и все, что привело к отчуждению и бегству, отодвинуто в предысторию. Само же «возвращение» есть известный знак возможности нравственного возрождения героя, попытка вновь наладить свои отношения с окружением. И эта попытка вновь терпит неудачу, и прежнее романтическое отчуждение повторяется заново и с новой силой. Это своего рода постромантическое, усиленное развитие конфликта.

Подобная схема конфликта и воплотилась в «Демоне», но при этом она была углублена до субстанциальной подпочвы. Ведь попытка Демона преодолеть отчуждение есть буквальное стремление возвратиться к Богу («Хочу я с небом примириться»). И его нравственное возрождение означает буквальный отход от одной субстанции к другой — от зла к добру («Меня добру и небесам Ты возвратить могла бы словом...»). И наконец, его новая неудача — есть также повторное отвержение его Богом, еще более безысходное и мрачное:

И *вновь* остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!..

Словом, и в этом отношении «Демон» — завершающее звено русской романтической поэмы: он завершает поэтику конфликта в его усиленном постромантическом варианте, вновь доводя его до драмы субстанциальных сил.

Отсюда — еще одно отличие лермонтовской поэмы от «демонической» поэмы Жуковского и Подолинского. У последних возвращение отпавших Пери или Дива есть знак раскаяния. Так же, как и в недемонических произведениях доромантической стадии, скажем, в «Искателях фортуны» И. И. Дмитриева и, менее явно, —

в «Теоне и Эсхине» Жуковского, возвращение персонажа есть молчаливое признание поражения. И это раскаяние добывается тяжелым искусом, отыскиванием угодного небу дара. Так, Пери в поэме Жуковского «Пери и ангел» молит о прощении «у врат потерянного рая», и в конце концов, пройдя через испытания, прилетев с достойным даром (слезой раскаявшегося преступника), она попадает в рай. Подобное возвращение происходит в поэмах Подолинского «Див и Пери» и «Смерть Пери». Причем в соответствии с иерархией злых духов перед каждым из них открывается перспектива возвращения, что равносильно раскаянию каждого, вплоть до Вельзевула (Эвлиса):

Если б гордый возмутитель,
Если б Эвлис пред творцом
Пал, в *раскаяньи*, челом,
И ему бы Вседержитель
Слово милости изрек.

«Див и Пери»

Но Демон хочет примириться с небом, не раскаяваясь. Искра раскаяния едва возникает в клятве-исповеди Демона («Слезой *раскаяньи* сотру Я на челе, тебя достойном, Следы небесного огня»), но она тотчас гаснет. Демон не хочет признавать перед Богом никакой вины, И он не собирается выдерживать никакого искусства, отыскивать какой-либо угодный небу дар. Его возвращение — это как бы вторичная попытка испытать судьбу, оставив не отмененным и не разрешенным весь прежний горестный опыт. В этом смысле «Демон» продолжает не поэму Жуковского или Подолинского, а именно Баратынского, у которого, скажем, Елецкой

...Битву проиграл,
Но, побежденный³⁰, спас он знамя
И пред самим собой не пал.

«Пред самим собой» — это значит применительно к субстанциональному миру «Демона», — не пал перед самим Богом, не пал, даже проиграв битву и домогаясь примирения.

Но герой лермонтовской поэмы идет еще дальше. Говоря о том, что он хочет «с небом примириться», Демон продолжает обличать земное, то есть сотворенное Богом. На земле «нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты», здесь царствуют малодушие, предательство и т.д. — словом, звучат обычные инвективы центрального персонажа. И прежде было так, что, стремясь к возвращению, вступив на новую стезю, персонаж типа Арсения или Елецкого не отказывался от своих обвинений, оставляя их как бы под спудом. Но никогда еще не было так, чтобы, давая «обет»

примирения, герой *в той же самой речи, в то же самое время* продолжал свой бунт и, возвращаясь к своему Богу, *в тот же самый момент* призывал к новому бегству.

Ибо тот край, в который зовет Демон Тамару, это, конечно, не врата рая, через которые мечтали пройти Пери или Див. Это какая-то гигантская проекция земного *locus amoenus*, где непреходящие для последнего благоухание, прохлада, уют достигнуты с помощью космических средств. Словом, перед нами опять субстанциально-космическое завершение традиции, в данном случае многолетней (и если отвлечься от романтической поэмы, — даже многовековой) традиции:

И для тебя с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной,
Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью,
Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою;
Всечасно дивною игрою
Твой слух лелеять буду я...

Кстати, одна интересная подробность. У Жуковского в «Пери и ангеле» драгоценности (горящие «рубины», золото), сокровища из морской пучины («я знаю дно морской пучины») отвергаются Пери: «Но с сими ль в рай войти дарами? Сии дары не для небес». Лермонтовский Демон инкрустирует свой «рай» земными сокровищами:

Чертоги пышные построю
Из бирюзы и янтаря;
Я опущусь на дно морское,
Я полечу за облака,
Я дам тебе все, все *земное*...

Словом, диалектика «Демона» такова, что примирение неуловимо оборачивается в нем новым бунтом, возвращение — повторным бегством, обетованный же край — идеальным вместилищем материальных сокровищ. Это не переход из одного состояния в другое, а их одновременное — сознательное или неосознанное — сопроникновение, слияние.

Подобным же сопроникновением отмечены в поэме начала добра и зла.

Возрождение Демона, желание «с небом примириться» есть одновременно попытка отдаться добру в чистом его виде, то есть вне неперменной связи добра со злом:

И входит он, любить готовый,
С душой, *открытой для добра*,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора.

Увы, «желанная пора» не оказалась порою чистой любви и добра.

Эйхенбаум обратил внимание на сходство лермонтовской концепции добра и зла с положениями Шеллинга, высказанными в его «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы»³¹. Сходство отражает не столько влияние немецкого философа на русского поэта, сколько общность диалектического мышления, стремящегося соединить в более глубоком взгляде как раз то, что в прежних концепциях было наиболее разъединено, — добро и зло.

Шеллинг писал: «Если бы в теле не было корня холода, невозможно было бы ощущение тепла... Вполне верно поэтому диалектическое утверждение: добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон... Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей ей добродетелью. Душа всякой ненависти любовь...»³² Перед этим — положение, имеющее прямое отношение к герою лермонтовской поэмы: «Уже то простое соображение, что из всех видимых тварей к злу способен один человек, т.е. совершеннейшая из них, показывает, что основа зла отнюдь не может заключаться в недостатке или лишении. Дьявол был, согласно христианскому воззрению, не наиболее, а, напротив, наименее ограниченною из тварей»³³.

Мысль автора «Демона» развивалась в том же диалектическом направлении. Однако надо помнить, что это мысль поэта, а не философа. Иначе говоря, ее нужно брать в тех формах поэтики, в которых она запечатлелась.

В «Демоне» можно отметить по крайней мере три «узла», где добро и зло переплелись особенно тесно. Первый узел — сюжетный: гибель жениха Тамары, которого «коварною мечтою лукавый Демон возмущал». Как раз тогда, когда в Демоне «чувство вдруг заговорило родным когда-то языком», когда он вновь постигнул «святыню любви, добра и красоты», — он навлекает смерть на своего соперника. Зло здесь проистекло из силы любви к Тамаре, то есть из добра. Оба противоположные начала, говоря языком Шеллинга, имеют «общий корень», причем, несмотря на отсутствие психологической интроспекции, мы можем представить себе, как одна страсть обусловила другую, безумная сила любви — злодейскую мысль об устранении соперника.

Сложнее два других случая, которые обычно или не рассматриваются вовсе, или не рассматриваются в связи с диалектикой

добра и зла. Это прежде всего невольная слеза Демона, посетившего обитель Тамары:

Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз;
Он хочет в страхе удалиться...
Его крыло не шевелится!
И, чудо! из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...
Поныне возле кельи той
Насквозь прожженный виден камень
Слезой жаркою, как пламень,
Нечеловеческой слезой!..

Другой эпизод — смерть Тамары:

Увы! злой дух торжествовал!
Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник,
Мучительный, ужасный крик
Ночное возмутил молчанье...

Чтобы понять эти случаи, нужно вслушаться в звучание двух главных опорных их образов: «слеза» и «поцелуй».

В поэмах Жуковского и Подолинского, повествующих о раскрытии злой силы, символика слезы однозначна и определена. Это знак покаяния, восстановления желаемой связи между отпадшим существом и небом. «О слезы покаянья! вами Душа дружится с небесами» («Пери и ангел»). Слеза раскаявшегося преступника открыла доступ в рай и Пери; при этом

С потоком *благодарных* слез
В последний раз с полунебес
На мир земной она воззрела...
«Прости, земля!..» и улетела.

У Подолинского Див и Пери —

...С *раскаяньем*, с мольбой
В прах челом они упали!
По ланитам их бежали
Слезы жаркою струей.

В «недемоническом» «Чернце» монах-преступник молит Бога, «чтоб принял *слезы покаянья*»; и когда убедился, что «прошен небесами», из его глаз «слезы хлынули ручьями!». Такие слезы — слезы раскаяния — льются тихо («Перед дверью Эдема Пери тихо слезы льет» — «Пери» Жуковского) или в экстатические моменты — жаркой, облегчающей душу струей. Слезы называются свя-

тыми, светлыми, уподобляются чистым каплям росы; слезы пробуждают очарованье — «слез очарованье».

В «Демоне» такое значение «слез» словно борется с другим значением, противоположным. Тамаре Демон обещает стереть «слезой раскаянья» следы небесного огня на своем челе (то есть клеймо позора, вариант «каиновой печати»). Это обещание выполняет позднее ангел, но в отношении не Демона, а Тамары, чей «проступок» меньше: «И след проступка и страданья С нее слезами он смывал». В момент посещения Демоном обители Тамары звуки внимаемой им небесной песни уподобляются слезам: «И звуки те лились, лились, Как слезы, мерно друг за другом...» Но именно после этих небесных звуков-слез из глаз Демона — словно неожиданно для него самого («И, чудо! из померкших глаз...») вырвалась слеза «тяжелая», «нечеловеческая», способная прожечь камень. Тут до предела усилено и олицетворено определение «жаркие слезы» (а также с другим значением: народно-поэтическое «горючие слезы»)³⁴.

Этому олицетворению родственно и олицетворение метафорического смысла «поцелуя». Поцелуй — излюбленный романтический образ; в программном стихотворении Йозефа фон Эйхендорфа «Лунная ночь» («Mondnacht», предположительно 1832 г.) он приобрел космическое звучание:

Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blüten-Schimmer
Von ihm nun träumen müßt.

(В переводе А. Н. Плещеева:

Казалось, небо землю тихо
Поцеловало перед сном,
Чтоб лишь оно одно ей снилось
В прозрачном сумраке ночном.)

Знаком этот образ — примиряющего, небесного поцелуя — и Лермонтову (ср.: «Как поцелуй, звучит и тает твой голос молодой»; или «Она поет — и звуки тают, Как поцелуи на устах...»). Однако поцелуй, который убил Тамару, был исполнен яда; и в этой связи нам открывается то, что вся поэма пронизана *образами «отравы», «яда»* и т. д. При виде ангела в душе Демона «проснулся старинной ненависти *яд*». Тамара говорит, что ее ум объят «гибельной *отравой*». Она предчувствует свою гибель: «Послушай, ты меня погубишь; Твои слова — огонь и *яд*». Губительный поцелуй Демона словно олицетворил эту метафору. Интересно также сопращение в словах Тамары огня и яда, как бы перифрастических

обозначений прожигающей слезы и отравы поцелуя. Кстати, и в «Благодарности» (1840) оба значения сопряжены: «...за горечь слез, отраву поцелуя».

Отметим, что позднейшая интерпретация Серафимом Неженатым (псевдоним К. К. Случевского) поцелуя как символа зла (в романе «От поцелуя к поцелую») явно продолжает лермонтовскую символику. Вместе с тем Случевский указывает на фольклорные и библейские истоки двусзначной символики поцелуя: «По одному из поэтических народных поверий — смерть зацеловывает человека; целует ребенка счастливая мать; целуют люди крест, давая присягу; целуют лучи далекого солнца землю; целовал Иуда Христа! Как видите, лестница бесконечная и простор необозримый!»³⁵

Обе метафоры из лермонтовской поэмы — слеза и поцелуй — олицетворяют теснейшую связь добра и зла, так как губительное влияние возникает не из отсутствия страсти, а из ее усиления и доведения до некоей высшей точки. И мы можем рассматривать губительное влияние как развитие в одном случае стремления к примирению, в другом — силы любви. Тем не менее нам неясно, как именно происходит это развитие, как конкретно добро обуславливается злом (или наоборот). В отличие от первого рассмотренного узла — узла чисто сюжетного (гибель жениха Тамары), — где злой поступок Демона конкретно объясним из его противоположных устремлений; в отличие от этого, последние два узла значений — метафорические по своей природе — такому распутыванию не подлежат.

Скажем, в эпизоде с гибелью Тамары неясно, насколько это отвечало собственным устремлениям ее убийцы, Демона, неясна доля участия в поступке его свободной воли. Предположение о том, что Демону — духу зла убийство женщины необходимо было для соединения с ней, не подкрепляется текстом; кроме того, оно не опирается и на соответствующую мифологическую традицию³⁶.

Переработка поэмы усугубила неясность в отношении сознательных намерений Демона: если в первых редакциях Тамара не ответила на любовь Демона и тот выступал как мститель за свои отвергнутые и непонятые устремления, то с устранением фабульного момента отвергнутой любви отпала мотивировка мщения. Поэтому мысль Шеллинга о том, что «душа всякой ненависти любовь», могла бы служить объяснением эпизода гибели Тамары в первых редакциях поэмы, но уже недостаточна для объяснения редакции последней. Здесь художественная диалектика Лермонтова неадекватна диалектике философской. Ибо диалектика Лермонтова такова, что, констатируя взаимопроникновение добра и зла, она оставляет непроясненной их конкретную связь³⁷. Тем самым она отвоевывает

у неизвестности огромное поле психологизма, но, оставляя его необработанным, невостребованным, предопределяет последующее вторжение авторской интроспекции в область психологии добра и зла. Той интроспекции, которая стала возможной в последующем русском романе, у Достоевского в первую очередь.

Очевидно, что и отказ причислить Демона (духа зла!) к адским существам, его промежуточное положение также олицетворяют не только тесную связь добра и зла, но и неуловимость их взаимного перехода одного в другое. Эта неуловимость напоминает сумерки, такое состояние природы, когда одна пора еще не прошла, а другая еще не наступила:

То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик — о нет!
Он был похож на вечер ясный:
*Ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет!*³⁸

Диалектика добра и зла в лермонтовской поэме — высшая точка развития соответствующей тенденции русского романтизма. И до Лермонтова эта тенденция проявлялась многообразно: в двусмысленности естественной среды (горцев, разбойников), в противоречивости душевных движений центрального персонажа (особенно у Пушкина — например, пленника или Алеко), смягченной, однако, в романтической поэме Козлова или Рылеева (освобождение любви от сопутствующих ей «злых» ощущений и намерений). В «Демоне» диалектика добра и зла достигла степени сопроникновения обоих начал, притом выраженных в их обобщенной, субстанциональной форме. И это соответствовало сопроникновению ситуаций возвращения и нового бегства и состояний примирения и нового, еще более решительного бунта против Бога и его мира.

Характерно, что предельное обострение романтической коллизии почти одновременно было представлено Лермонтовым в двух вариантах — «недемоническом» отпадении Мцыри и субстанциональной драме Демона.

До сих пор не решен вопрос, какой смысл имеют финал поэмы и поражение Демона — примирительный или непримирительный. Однозначно на этот вопрос ответить нельзя: он должен быть рассмотрен с точки зрения поэтики финала «Демона» и в связи с соответствующей традицией финалов в русской романтической поэме.

Прежде всего, на уровне центрального персонажа конфликт поэмы остался полностью не разрешенным. И в этом смысле он отнюдь не примирительный: ведь порыв Демона к «жизни новой» был отвергнут в самом начале, отвергнут высшей силой. Провидел

ли вещавший устами херувима Бог неразделимость добра и зла в поступках Демона (в то время как Богу было угодно стремление к «чистому» добру; ср. высшее «решенье» Тамаре, с которой спали «оковы» зла: «Она страдала и любила — И рай открылся для любви»)? Во всяком случае осталась неразрешимой вся тяжесть безмерной печали Демона, весь гнет его «непризнанных мучений». И сохранили свою силу все инвективы Демона, брошенные им Божьему миру и, следовательно, его Творцу. Больше того: вторичное отвержение Демона обозначило, как уже говорилось, постро-мантическую, усиленную степень неразрешимости коллизии.

Но поэма не довольствуется частным финалом и, по выявленной уже нами традиции русского романтизма, дает финал общий. И этим финалом, во-первых, вновь утверждается преходящность всех, даже самых сильных страстей и трагедий, погружающихся в прошлое, отглашающихся лишь преданиями («...о них еще преданья полны» — ср. налет легендарности на 1-й строфе «Мцыри»), оставляющих по себе лишь свидетеля-старца, чуждого новому поколению (сравнение замка Гудала с «бедным старцем», пережившим «друзей и милую семью», — явная параллель к «развалин стражу полуживому» в начале «Мцыри»). И, во-вторых, финал вновь утверждает: как бы значительно ни было все происшедшее, это только малая толика того, что именуется природою и жизнью:

И жизнью, вечно молодой,
Прохладой, солнцем и весною
Природа тешится шутя,
Как беззаботное дитя.

Словом, универсальный финал поэмы шире любого одинарно определенного итога (как примирительного, так и непримирительного), давая выход сложной борьбе и взаимодействию различных смыслов. Тем самым «Демон» остался верен сложившейся традиции русской романтической поэтики. Он даже усилил эту традицию, хотя по характеру лермонтовской структуры конфликта, казалось бы, следовало ждать иного результата.

Дело в том, что и в «Мцыри» и в «Демоне» Лермонтов отказывается от соотнесенности нескольких эволюционных линий отчуждения, которая легла в основу структуры русской романтической поэмы (см. об этом выше, в главе 4). Сходясь с Баратынским (как автором «Бала» и «Наложницы»), Лермонтов не дает в «Мцыри» и «Демоне» обозначения авторской судьбы, авторской линии отчуждения, что обычно достигалось особой установкой посвящения и эпилога (хотя в первых редакциях «Демона» посвящения с такой установкой были). Вслед за Баратынским Лермонтов в «Мцыри» и

«Демоне» ограничивается лишь эпическим, относящимся к центральному персонажу планом конфликта³⁹. Но, в отличие от Баратынского, Лермонтов не дает соотносительности нескольких эволюционных линий и в пределах эпического действия поэмы, — такой соотносительности, какая, скажем, была между Арсением и Ниной, Елецким и Верой Волховской. Старик-монах, в основном только слушатель, принимающий исповедь Мцыри. Хотя, в сравнении с монахом из «Чернеца» («Но, старец праведный, не знаешь, Не знал ты страсти роковой»), прошлое Старика из «Мцыри» являет контраст его сегодняшнему безучастию («Ты жил, старик! Тебе есть в мире что забыть»), но это не более чем контраст. Прошлое Старика не развернуто в драму изжитой, преодоленной страсти (сравним пушкинского старика-цыгана). Судьба центрального персонажа у Лермонтова словно единственна в своем роде и никакому опубликованию не подлежит.

Особый случай — соотношение судеб Тамары и Демона. В жизнеописании Тамары заметен отсвет поэтики старинной мистерии о борьбе ангела и черта за человеческую душу. Смысл такой борьбы двупланов: то, что происходит по наущению высшей силы (доброй или злой), может быть понято и как борьба противоположных начал человеческого характера⁴⁰. Поэтому союз Тамары с Демоном может быть истолкован и как подчинение его сверхъестественным чарам и как проявление ее самостоятельной воли.

Но с точки зрения единственности судьбы Демона важен не столько этот союз, сколько его исход. Иначе говоря, важно конечное отпадение души Тамары от Демона, которое также может быть понято двупланово — не только как воздействие Божьей силы, но и как победа ее собственных устремлений (ср. реплику ангела: для Тамары «дни *испытания* прошли»). Внутренним выбором Тамары, ее «изменой» объясняется и постигнувшая Демона перемена в последней строфе, перед финалом («Но, Боже! — кто б его узнал?..»), когда он превратился из промежуточного «сумеречного существа» в существо определенное, адское («Взвился из бездны адский дух»). Важна единственность, неповторимость Демона — и в его одиночестве и во всемирном отпадении.

Можно было ожидать, что усиление моментов романтического отчуждения, сконцентрированных в единственной судьбе и достигших субстанциального качества, вызовет рост субъективных тенденций в повествовании и общем строе поэмы Лермонтова. Такое мнение действительно существует, подспудно проявляясь в разнообразных рассуждениях о субъективности лермонтовского стиля, о ее резкой противоположности манере Пушкина. На деле же все это не совсем так.

В одной своей давней работе А. Н. Соколов показал примечательную особенность стиля романтических поэм Лермонтова: усиление предметности эпитета и объективности описаний, снятие покровы таинственности с предыстории центрального персонажа, уменьшение традиционных авторских вопросов, вводящих в действие главного героя, поддерживающих повествование и т.д.⁴¹ В связи с этой тенденцией не покажется неожиданным и описанная нами выше поэтика широкого финала в «Демоне» (функция которого в «Мцыри» в значительной мере переходит к начальным строфам).

Больше того, «Демон» — это единственная из всех рассмотренных поэм, где авторское ограничение мира центрального персонажа дается не только финалом или вступлением, но и в основном повествовании. Таких ограничений два, и оба раза они даны с открытой противительной интонацией:

...И дик, и чуден был вокруг
Весь Божий мир; *но* гордый дух
Презрительным окинул оком...

...Счастливый, пышный край земли...
Но, кроме зависти холодной,
Природы блеск не возбудил...

В обоих случаях мировосприятие Демона представляется неадекватным окружающему его миру. Оправданное в субстанциальной силе своего отрицания, оно *уже всей полноты, многообразия и возможностей жизни*. Оба места соотносимы, конечно, с расширением перспективы в конце поэмы и исключают всякую возможность видеть в ее финале лишь вынужденную подцензурную уступку.

Словом, на развитие духа времени лермонтовская поэма реагировала сложно. Реагировала и усилением романтического конфликта, возведенного на уровень мистериального действия⁴², предельным углублением его художественной диалектики, вплоть до сопроникновения противоположных ситуаций (возвращения и бегства) и противоположных начал (добра и зла). И одновременно — развитием тенденций объективности как в повествовании, так и в общей структуре жанра. «Последняя вспышка романтического эпоса» ярко осветила не только его предысторию, но и наступившую уже и завоевывавшую себе будущее стадию реализма.

Примечания

¹ См. вступительную заметку Б. М. Эйхенбаума к поэмам Лермонтова в издании: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1947. Т. 2. С. 499.

² *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 245.

³ *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 589.

⁴ См.: *Фохт У. Р.* Лермонтов: Логика творчества. М., 1975. Гл. «Поэмы».

⁵ *Максимов Д. Е.* Указ. соч. С. 186.

⁶ *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 537. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁷ Отвергнуть честь, потерять честь — это в романтическом словоупотреблении перифраз резкого нарушения общественных законов и принятой морали, чаще всего — измена соотечественникам. Ср. в «Войнаровском» Рылеева: Войнаровский готов «стране родимой» отдать все («себе одну оставлю честь»), на что Мазепа отвечает: спасая родину «от оков», он «жертвовать готов ей честью». Укажем на не отмеченную комментаторами реминисценцию из «Войнаровского» в «Ангеле смерти» Лермонтова: «Клянусь, тебе жемчуг и золото, *Себе оставляю только честь*».

⁸ *Григорьев А. А.* Литературная критика. М., 1967. С. 200.

⁹ Ср. в «Измаил-Бее», где естественная среда, жизнь горцев увидена и отображена с близкого расстояния: в ней свобода, любовь и воля сосуществуют с «мщением», «жестокими делами».

¹⁰ *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 91.

¹¹ *Максимов Д. Е.* Указ. соч. С. 216.

¹² В этом направлении автор «Мцыри» перерабатывает свой же образ монастыря из «Вадима», где герой не нашел защиты у монахов. Вадим оказался «притесняемый за то, что... обижен природой... безобразен».

¹³ О русалочьей теме у Лермонтова, в частности в «Мцыри», см.: *Ходанен Л. А.* Фольклорные и мифологические образы в поэзии Лермонтова: Учеб. пособие. Кемерово, 1993. С. 85 и далее.

¹⁴ См., напр.: *Любович Н. А.* «Мцыри» в идейной борьбе 30–40-х годов// Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 130.

¹⁵ *Максимов Д. Е.* Указ. соч. С. 235.

¹⁶ *Фишер В. М.* Поэтика Лермонтова//Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 212.

¹⁷ *Максимов Д. Е.* Указ. соч. С. 231. О символике леса у Лермонтова см. также: *Уразаева Т. Т.* Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995. С. 172–174.

¹⁸ Цит. по: Венок М. Ю. Лермонтову. С. 228.

¹⁹ В концепции «тела» как постройки, здания возможны различные варианты. У Новалиса человеческое тело — это храм. «Есть только единственный храм в мире — человеческое тело. Ничего нет святее этого высокого образа... Когда касаешься человека, трогаешь небо» (цит. по кн.: *Kluckhohn P.* Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der Romantik. Halle, 1922. S. 505). Эта идея, как подчеркивает Крук-

хон, восходит к мистикам и отцам церкви (К. С. Ф. Тертуллиан, а также Сен-Мартен и др.). С другой стороны, еще в мистериях античной эпохи существовало понимание тела как тюрьмы, в которую заключена душа; смерть же — освобождение души. Ср. у В. А. Жуковского в «Выборе креста (из Шамиссо)» (1846): когда заснул странник, «сновиденьем Был дух его из бранныя телесной Темницы извлечен». Автор «Мцыри» развивает второй вариант концепции.

²⁰ Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 90.

²¹ О реальных, исторических фактах, отразившихся в лермонтовском тексте, см.: Андроников И. Л. Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958. С. 42.

²² Кстати, любопытная деталь. В первых редакциях поэмы Демон назван «беглецом Эдема», хотя он не беглец, а изгнанник. Видимо, определение возникло под влиянием пушкинской строки из «Цыганов» — «беглец родной берлоги, косматый гость его шатра», хотя медведь тоже не беглец, но пленник. (Вспомним упрек Белинского: «Что такое беглец родной берлоги? Не значит ли это, что медведь бежал без позволения и без паспорта из своей берлоги?» — 7. 400.) Очевидно, в выражении «беглец чего-то» был стерт буквальный смысл, акцент переместился на значение отдаления, разрыва с прежней средой. Собственной функции пушкинского выражения в тексте «Цыганов» мы не касаемся, так как она уже была описана В. В. Виноградовым (см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 452).

²³ Жуковский В. А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 475.

²⁴ Подолинский А. И. Повести и мелкие стихотворения. СПб., 1834. Ч. 1. С. 41.

²⁵ Там же. С. 27.

²⁶ Там же. С. 32.

²⁷ Ср. точку зрения другого исследователя: «Демон один обеспечивает в мире наличие мятежного и разрушительного начала... но, сея соблазны, сомнения и зло, он ведет себя скорее как своевольный партизан, беспечный дилетант, нежели как регулярная и специализированная сила» (Роднянская И. Б. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 274).

²⁸ Ср. также в «Ангеле смерти»: «За гибель друга в нем осталось Желанье миру мстить всему».

²⁹ Вообще определение «печальный» — одно из наиболее частых у Лермонтова — в его словоупотреблении выступает от элегического ряда. Например, в «Силуэте»: «Есть у меня твой силуэт, Мне мил его печальный цвет; Висит он на груди моей И мрачен он, как сердце в ней». Ср. также в «Думе»: «Печально я гляжу на наше поколенье!» Печально — это не примирно; наоборот — строго, осуждающе.

³⁰ Ср. у Лермонтова: «И проклял Демон побежденный...»

³¹ См.: Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 60.

³² Шеллинг Ф.-В. Философские исследования о сущности человеческой свободы. СПб., 1908. С. 61.

³³ Там же. С. 34.

³⁴ Ср. в «Мцыри»: «И слезы, слезы потекли В нее горючею росой».

³⁵ *Серафим Неженатый* [Случевский К. К.]. От поцелуя к поцелую. СПб., 1872. С. VII.

³⁶ Согласно этой традиции, так называемые инкубы и суккубы, демоны и дьяволицы, могли вступать в интимную связь с людьми в их земном обличье (Мерлин — плод союза дьявола с женщиной, Роберт Дьявол — сын норманнской герцогини и дьявола и т.д.). См. об этом: *Амфитеатров А. В.* Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков//*Амфитеатров А. В.* Собрание сочинений. СПб., [1913]. Т. XVIII.

³⁷ Сравним менее сложную мотивировку губительного поцелуя в «Ангеле смерти». Разочарованный в людях, обманутый, ангел смерти потерял способность к примиряющему поцелую: «И льда хладней его объятье, И поцелуй его — проклятье!..» У Демона, однако, все осложнено его стремлением к примирению, к «добру и небесам», его внезапно вспыхнувшим чувством к Тамаре.

³⁸ К этому месту часто и вполне оправданно указывается параллель из стихотворения «1831-го июня 11 дня»: «сумерки души», которые не может выразить «ни ангельский, ни демонский язык», «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным...».

³⁹ Одновременно — и тоже вслед за Баратынским — Лермонтов упрощает общий состав поэмы, избегая сложного взаимодействия таких ее частей, как посвящение, историческое введение, комментариев и т.д.

⁴⁰ Такая двуплановость отчетливо была подчеркнута в стихотворении В. Г. Теплякова «Любовь и ненависть» (опубл.: 1836). Явление доброго духа или «злобного демона» есть преобладание различных устремлений в человеческой душе. Над человеческим существованием —

Змеей иль голубем, дух злой иль добрый твой,
Повсюду бодрствует, в толпе незримый зритель...

⁴¹ *Соколов А. Н.* Наблюдения над стилем Лермонтова//*Русский язык в школе.* 1941. № 7/8. С. 56–72. См. также соображения Нольмана о совмещении «субъективной» и «объективной» тенденций у Лермонтова: «Достигая, наконец, цельности и монументальности героев Байрона, Лермонтов идет значительно дальше по пути индивидуализации лиц и конкретизации условий» (*Нольман М. Л.* Лермонтов и Байрон//*Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы.* М., 1941. Сб. 1. С. 494).

⁴² Ф. П. Федоров отмечает своеобразие позднего немецкого романтизма на фоне гейдельбергской школы: «Сверхреальный мир, будучи миром вечным, надисторическим, у поздних романтиков становится ареной борьбы между добром и злом, красотой и безобразием, истиной и ложью... Сатана объявляется субстанцией, равной Богу по власти и могуществу...» (*Федоров Ф. П.* Романтический художественный мир: Пространство и время. Рига, 1988. С. 280). Хотя фигура лермонтовского Демона достигает чуть ли не исполинских размеров, он не равен Богу по силе и возможностям. Дуализм поэтического мира поэмы явно ограничен (чтобы не сказать нейтрализован) ее эпической установкой.

«НОВЫЙ МИР, ФАНТАСТИЧЕСКИЙ, ПРЕКРАСНЫЙ, ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ»

(От лирики и поэмы к прозе и драме)

Ранняя проза Бестужева-Марлинского

В русской литературе формирование романтизма в драматургических и прозаических жанрах началось позднее, чем в лирике и в поэме. И происходил этот процесс под сильным влиянием романтической поэмы и лирики. Б. М. Эйхенбаум отмечал, что зерном, из которого выросла драматургия Лермонтова, была его лирика. «Юношеские драмы Лермонтова представляют собой сюжетное развитие тех патетических монологов, которые произносит его лирический герой»¹.

Вывод этот может быть расширен: все развитие романтической прозы и драмы представляет собою — по крайней мере, в начальных стадиях — продолжение и обогащение той системы поэтики, которая сложилась на почве лирики и поэмы.

Перспективу развития — в направлении к романтической повести — хорошо раскрывает ранняя проза А. А. Бестужева-Марлинского. За основной критерий может быть взято формирование романтической коллизии, уже подробно нами описанной.

Обычно на первом плане у Бестужева еще находится однозначная фигура добродетельного, «добротного гражданина», вроде Романа из «старинной повести» «Роман и Ольга» (1823). Он честен, прям, справедлив, великодушен, хотя подчас груб и вспыльчив. Далее противоречивость его душевного строя не простирается. Ему еще совершенно не знакомы симптомы мучительного разлада с соотечественниками, с окружением, не говоря уже о процессе романтического отчуждения в целом. Малейшие осложнения действия, которые могли бы повести к этому процессу, тотчас же нейтрализуются. Так, приглушается наметившийся было мотив бегства, этого, как мы знаем, почти неизбежного атрибута романтического отчуждения. Когда отец Ольги воспротивился ее браку с Романом и последний в

отчаянии предлагает своей возлюбленной бежать, она решительно отклоняет даже самую мысль об этом позорном «средстве»: «Бежать! Совершить дело неслыханное, бросить край родимый, обесславить навек родителей, прогневать Бога и святую Софию! Нет, Роман, нет, отрекаюсь любви, если она требует преступлений, и даже тебя, тебя самого»². Бегство в философско-поэтической системе произведения — это еще только «преступление».

Равным образом и «разбойник» — это еще только «разбойник». Таков в той же «старинной повести» эпизодический персонаж Беркут, чьи разбойничьи, удалые дела еще лишены какой-либо серьезной идейной подоплеки: «Меня сгубила роскошная, разгульная жизнь... Я привык жить шумно, блистательно, весело; я не мог снести бедности и правдивых укоров; ложный стыд повлек меня с вольницею новгородскою на берега Волги нечестным копьём добывать золота». Писатель-романтик насытил бы мотивировку подобных действий сложным идеологическим содержанием, да и вообще выдвинул бы фигуру отщепенца, «разбойника» на первый план.

Иногда у раннего Бестужева конфликт строится на резком контрасте добродетельного, рыцарски справедливого героя (вроде уже знакомого нам Романа) и злодея. Таковы в «Замке Нейгаузен» (1824), с одной стороны, русский пленник Всеслав, с другой — мальтийский рыцарь Ромуальд фон Мей. Между ними могут располагаться персонажи с более сложной организацией, вроде рыцаря Нордека, доброго и щедрого, но безрассудного и жестокого; однако они отступают на периферию действия. Конфликт же определяется резким разграничением позитивного и негативного моментов. Непременна также победа добра над пороком, которая осуществляется не без мелодраматических эффектов. Коварный интриган Ромуальд фон Мей уже был близок к исполнению своего плана: он оклеветал Всеслава, заточил в тюрьму рыцаря Эвальда Нордека, чтобы овладеть его женой, и уже занес над своим пленником кинжал, как появился мститель Всеслав с товарищами-новгородцами, — и злодей был выброшен в окно. Покидая тюрьму, освободители и освобожденный увидели, как «Ромуальд, изможденный, проткнутый насквозь заостренным бревном, висел головой вниз и затекал кровью; руки замирали с судорожным движением, уста произносили невнятные проклятия.

— Чудовище, — сказал Эвальд, содрогаясь от ужаса, — ты жаждал чужой крови и теперь задыхаешься своею».

Непременное торжество справедливости в финале нейтрализует конфликт и в том случае, когда уже намечается фигура типично романтического центрального персонажа. Таков в «Ревельском тур-

нире» (1825) юноша Эдвин. Он уже испытывает глубокое отвращение к окружающим его соотечественникам — в данном случае это ливонское рыцарство; сыплет в их адрес злыми эпиграммами, или, как говорит повествователь, сочиняет экспромтом «биографическую сатиру»; он один умеет любить страстно и глубоко, в то время как «рыцари ливонские могли только смешить и редко-редко забавлять». И на своем пути он уже встречает преграды социальные (Эдвин — сын торговца, а его возлюбленная Минна — дочь знатного рыцаря). И не в силах преодолеть свое чувство, он уже подумывает о бегстве, причем соответствующей главе предпослан эпиграф из Байрона, а в речи персонажа возникают мотивы прощальной песни Чайльд Гарольда: «Корабль умчит меня, куда повеет ветер, и тем лучше, чем далее... Буду скитаться по свету, чтобы забыться...» Но в конце концов любовь и справедливость торжествуют: Эдвин побеждает своего соперника в ревельском турнире, и отец Минны благословляет любящих на «новую жизнь».

Два бестужевских «вечера» — «Вечер на бивуаке» и «Второй вечер на бивуаке» (оба: 1823) обнаруживают уже тенденцию разработки романтической коллизии на современном материале. Такова история Мечина в первом произведении и история Влада — во втором. Однако обе истории пока еще даны в ряду других, рассказываемых в краткие часы бивуачного привала после боя, историй-анекдотов, полузабавных, полушутливых, призванных рассеять и рассмешить. В одной из них почти по-байроновски звучит признание рассказчика, Лидина: «Я люблю смотреть на играющую молнию, люблю слушать вой грозы и шум проливного дождя... *но почему люблю я это?*» Мы бы очень ошиблись, если бы ожидали встретить в качестве ответа аналогию бурных явлений природы и внутреннего состояния души, аналогию, без которой, кажется, не обходилось ни одно романтическое произведение. Нет, все пока гораздо проще: Лидин любит непогоду, так как она напоминает ему о том действительном случае, той грозе, которая помогла ему пойти на хитрость и привести к счастливой развязке свое дорожное любовное приключение.

Ключевое положение в развитии Бестужева как романтического писателя занимает повесть «Изменник» (1825). Автор монографии о Бестужеве-Марлинском отмечает: «В ранних рассказах, написанных до 1825 г., еще не столь очевидна тенденция выдвижения главного героя на первый план. Лишь в «Изменнике», который относится к концу начального периода творчества писателя, впервые можно отметить доминирующий тип героя с байроническими чертами. На такую мысль наталкивает прежде всего обширный монолог изменника»³.

И не только монолог — все элементы, составляющие этот образ, — типично романтические. Те же хорошо знакомые нам черты портрета («черные кудри», сверкающие «очи», сумрачный взгляд), то же гипнотизирующее, угнетающее воздействие на других; та же непроницаемость его внутреннего мира («его жизнь, его страсти, его замыслы оставались неразрешенною загадкою»).

В монологе же Владимира Ситцкого, точнее, в его исповеди — все главные вехи романтического отчуждения. Детство, обделенное родительской любовью (отца Владимир не помнил, а мать была его «для меньшого брата»), отдаление от товарищей, сверстников и любовь к непогоде, к буре, на этот раз мотивированная внутренне, психологически («...моею забавою было то, что и самых юношей пугало: бешеные кони, звериная ловля, и мрак ночей, и непогодное озеро»). Потом же, когда обстоятельства приблизили Владимира ко двору Федора Иоанновича (действие происходит в XVI в., но, как видим, историческая дистанция ничего не меняет в романтическом облике персонажа), — горькое разочарование в придворной знати, в свете, выливающееся в инвективы, которые бы сделали честь разочарованному молодому человеку XIX столетия: «Я увидел во всех обман и во всех подозрение, зеркальные лица и ничем не подвижные сердца, лесть, которой никто не верил и каждый требовал, умничанье безумия и чванство ничтожества!» Дальнейший путь героя с таким мироощущением отгадать нетрудно: полный разрыв с соотечественниками; пучина измены и мести, с ее жестокостью, с крайностями и излишеством. «С кем и за что сражаться — не было мне нужды; лишь бы губить и разрушать».

Любовь к княжне Елене — страстная и глубокая, — казалось, могла бы возродить Владимира к новой жизни, но, будучи отвергнутой, ввергает его в новую бездну порока и преступлений. «Человек, который бы мог быть ангелом и который хочет стать злым духом», — говорит Владимир о себе. В конце повести к Владимиру, ставшему братоубийцей, возникает библейская аналогия, обогащенная благодаря мистерии Байрона романтическим смыслом: Каин.

Все же есть еще моменты, свидетельствующие о переходном характере повести «Изменник». Авторское отношение к отпадению Владимира и особенно к факту измены еще однозначно. Однозначность требует четких координат, которые в повести Бестужева, как и во многих произведениях предромантического периода (например, в думах Рыльева), создаются фактором будущего времени, то есть воображаемым приговором потомков, всегда определенным и неотменяемым.

Впервые мысль о будущем возникает в сознании Владимира перед совершением предательства: «Но презрение добрых людей! Но проклятия потомства!» Это еще только опасения. В финале же они переходят в твердую уверенность, и умирающий Владимир слышит голос грядущих столетий, клеймящий его позором. Такая же определенность приговора, как мы помним, звучала в «Святополке» Рылеева, в исторической справке к думе: «Проклятие современников увековечило память о Святополке». Или в финале «Бориса Годунова» того же Рылеева: «И загремели за его дела Благословенья и — проклятья!..» Ср. в другом исследовании: «Владимир Ситцкий — первый демонический герой Бестужева, родственник героям Лермонтова и Байрона. Но авторская позиция в «Изменнике» еще достаточно однозначна, в чем проявились явные следы рационализма»⁴.

В преодолении однозначности и выработке более сложного отношения к романтическому отпадению состояли дальнейшие, можно сказать, завершающие усилия на пути к романтической прозе и драме. Основной массив романтических повестей, рассказов, драм сложился к концу 20-х — в начале 30-х годов. Перечислять их мы не будем, так как все дальнейшие наши рассуждения посвящены их анализу и объяснению.

Лирические опорные пункты

Связь русской романтической прозы и драмы с лирикой и поэмой видна из того, насколько большое место в них занимают поэтические цитаты. Это, конечно, не простое цитирование. Авторы в поисках собственных возможностей прозы и драмы прибегают к помощи уже сложившихся романтических жанров. Фрагменты чужих текстов, чаще всего очень известных, находящихся на слуху читателей, служат как бы импульсаторами романтической энергии.

Велика роль элегий Жуковского в раскрытии внутреннего мира центрального персонажа. Герой повести М. П. Погодина «Черная немочь» случайно попал на «стихотворения какого-то господина Жуковского. В них нашел я все знакомое, но так сладко, так приятно было читать их, что неприметно выучил их наизусть...» (далее следует обширная цитата из элегии «На кончину ее величества королевы Виртембергской»). Дмитрий, герой другой повести Погодина, «Адель», наблюдает свою возлюбленную, устремившую взор к небу: «Задумчивость придавала новую прелесть ее лицу, и она казалась *самой элегиею*. Никогда Жуковский, в часы своей уны-

лой мечтательности, не производил во мне такого впечатления, как она в эту минуту».

Внутренний мир Аркадия («Живописец» Н. А. Полевого) описывается с помощью строк из поэмы Байрона «Шильонский узник». Цитата на английском языке вводится ремаркой: «...Как хорошо знал подобное состояние души Байрон!»

Часто лирическими опорными пунктами служат строки из русских романтических поэм, особенно пушкинских. В устах Правина, главного героя повести Бестужева-Марлинского «Фрегат “Надежда”», звучат слова пленника: «Недолго женскую любовь Печалит хладная разлука...» и т.д. Эпиграфом к IV главе «Живописца», характеризующим отношения Аркадия и Вериньки, служат строки из «Цыганов» (приведенные неточно): «Ты любишь тяжело и трудно, А сердце женское — шутя!..» В драме «Станный человек» звучат стихи Лермонтова, переданные главному герою и выражающие его внутренний мир. Прочитав стихотворение «Я видел юношу...», друг Арбенина Заруцкой говорит: «Все, что тут описано, было с Арбениным; для другого эти приключения ничего бы не значили...»

Часто чужой поэтический текст образует фон, на котором происходит действие. Фон этот активный, он формирует настроение, характеристику персонажей, конфликт. В повести Полевого «Блаженство безумия» Антиох впервые видит Адельгейду, когда та читает «чудное посвящение Фауста и эти столь известные слова...» (следует немецкий текст и в подстрочном примечании перевод Жуковского: «Опять ты здесь, мой благодатный гений...»). Голос Адельгейды сливается со звучанием арфы — раздавались «звуки смычка, водимого по сердцу человеческому (как сказал о гармонике наш известный поэт)». Тройственное воздействие поэтического слова, голоса, музыки приводит персонажей на грань экстаза: из глаз Адельгейды потекли слезы, а Антиох, не в силах сладить с наплывом чувств, «поспешно ушел из собрания»⁵.

Темы и вариации из других произведений накладываются на судьбу главных персонажей, предсказывают их будущее. «Мы разыгрывали «Олимпиаду» Чимарозы, и именно ту арию Мегакла, где поет он... «Прости, жизнь, простите, мои погибшие надежды! Будь счастливее меня»... Я не могла продолжать: мне показалось, что я предсказываю свою собственную участь» («Эмма» Полевого; цитата приводится по-итальянски и в русском переводе).

Для литературных аналогий служат популярные романтические персонажи — выдуманные или реальные. Например, Данте, так сказать, натурализованный в лоне русского романтизма. Взгляд Эммы поражает вначале эстамп, на котором «изображен был Дан-

те, изгнанник из отчизны, мрачный, угрюмый беглец. Он стоял в бедной одежде, на первой ступеньке великолепного крыльца...». Потом Эмма видит надпись внизу: «Ты испытасяшь на себе, как солон чужой хлеб...» и т.д. Аналогия полная: Эмма тоже оставила родной дом, она тоже познала горечь чужого хлеба... Ни Полевой, ни большинство других русских романтиков-прозаиков не знают той сложной полемической обработки литературных аналогий, которая была в те же годы продемонстрирована пушкинским «Станционным смотрителем» (лубочные картинки с историей блудного сына).

Особенно часто используются поэтические аналогии для характеристики центрального героя-поэта, для передачи его контраста со светом: цитаты из Гёте, Байрона, Жуковского, Пушкина и многих менее значительных поэтов. Строки, сейчас уже забытые, определяли тональность произведения; так, одним из эпиграфов к «Живописцу» служит четверостишие А. Ф. Вельтмана: «Я жизни сей не раб презренный: Я проводник того огня, Который движет всей вселенной И с неба льется на меня!»

Близость к поэзии, к лирике — хорошо известная черта романтической прозы и драмы, сознательно культивируемая и теоретически обосновываемая и самими романтиками. Но в данном случае все это важно и как выражение генетической связи прозы и драмы с лирикой и с поэмой. В кульминационные, высшие моменты писатель или его персонажи (чаще всего центральный) словно переходят на язык «старших» жанров — тех, которые содействовали формированию романтической прозы и драмы.

Что касается драмы, то ко всему сказанному необходимо прибавить еще включение собственно описательных моментов. Происхождение их очевидно: центральный романтический персонаж, его, так сказать, особая постановка властно требуют обильных характеристик — внешности, манеры поведения, жестов и т.д. Достигается это обычно двумя способами: или подробным описанием главного героя от лица других персонажей, описанием, содержащим, как правило, полный состав известного нам романтического портрета, или же с помощью пространных авторских ремарок.

«Дмитрий сидит в немом отчаянии, облокотясь на стол, лицо его бледно, глаза мутны, волосы растрепаны, он неподвижно и безмолвно смотрит в окно...» (Белинский, «Дмитрий Калинин»)⁶. Владимир «уходит в другую дверь». «Решительная безнадежность приметна во всех его движениях. Он оставляет за собой дверь растрворенную, и долго видно, как он то пойдет скорыми шагами, то остановится; наконец, махнув рукой, он удаляется» (Лермонтов, «Странный человек»). Это словно взято из речи повествователя в

романе или повести. Такую ремарку недостаточно сыграть — ее надо прочесть. Подобно западной романтической драме, русская драма до «Маскарада» в значительной мере рассчитана на чтение; это *Lesedrama*⁷.

Почти неперменная черта романтической повести — *исповедь* центрального персонажа. Мы уже упоминали об исповеди Владимира Ситцкого. Большая часть повести «Блаженство безумия» — исповедь Антиоха своему другу. Исповедь Аркадия занимает центральное место в «Живописце» («...вы должны узнать повесть моей души»); исповедь Гаврилы — в «Черной немощи» М. П. Погодина; исповедь музыканта С... — в «Именинах» Н. Ф. Павлова и т.д.

Как и в романтической поэме, на исповедь падает главная роль в раскрытии духовного мира героя, в который не в состоянии проникнуть стороннее слово повествователя. Иногда функцию исповеди выполняют записки или письма центрального персонажа (Эммы, Аммалат-бека и т.д.). В драме их заменяют обширные исповедальные монологи. Во всех случаях «повесть жизни», раскрываемая самим героем, функционально близка исповеди в романтической поэме и, видимо, складывалась не без ее влияния.

Повесть Погодина «Адель»

Остановимся на одном более сложном случае, характерном именно для русского романтизма — на повести М. П. Погодина «Адель» (1832)⁸.

Характерно прежде всего умонастроение центрального персонажа, Дмитрия, о котором повествователь рассказывает как о своем ближайшем, безвременно умершем друге (возможно, в какой-то мере его прототипом послужил Дмитрий Веневитинов⁹). В Дмитрие просветительские устремления, в их сильной философской окраске, сочетаются со столь же философски окрашенным романтическим духовным комплексом.

С одной стороны, Дмитрий — автор трактата «о просвещении как первой силе государства, без которой нет ни твердого благосостояния, ни могущества». Вспомним название статьи Веневитинова «О состоянии просвещения в России» (другое название — «Несколько мыслей в план журнала»), предложенной друзьям-любомудрам как программа их будущего издания. По словам повествователя, Дмитрий «ясно видел священную цель, назначенную человечеству, и был убежден сердечно, что она будет достигнута». Просветительские устремления возбуждают в Дмитрие антипатию к гётевскому «Фаусту» «за его клевету на знание».

С другой стороны, Дмитрий сетует на бессилие языка и, подобно многим романтикам, мечтает о прямом, внесловесном способе передачи чувства и мысли: «Но могу ли я выразить свое чувство! На каком человеческом языке достанет слов для него... Словами назначатся ему какие-то пределы; оно подведется под какую-то точку известную, объятную, — оно, бесконечное, беспредельное... Ах, дайте мне другую, не земную азбуку». Как и для других романтиков, для Дмитрия полна высокого смысла категория «энтузиазм», отличающего людей избранных — от толпы, истинного поэта или ученого — от филистера: «Недавно мы читали с нею [с Аделью] об энтузиазме у г-жи Сталь. Она задыхалась. О! Она чувствует сильно, горячо»¹⁰. И несколько ниже: «К сожалению, на свете не много людей, которые, по выражению Языкова, были бы достойны чести бытия... Прочие — толпа занята мелочью и так покорна обстоятельствам — земле, что не смеет и смотреть на небо».

И, понятно, любовное чувство Дмитрия утончено и возвышено влиянием романтического мироощущения. Он мечтает о том, чтобы «завести разговор душевный» с возлюбленной; «в такой-то час в разных местах думать о том-то», чтобы рождались «соответственные мысли». Ведь «струны, настроенные на один лад, издают звук, когда прикоснешься только до одной из них; почему же душам не иметь подобного сочувствия».

Такого рода сочетание просветительства с эскапизмом, защиты «знания» с недоверием к человеческому слову характеризует сложную природу русского романтизма. Еще не успела развиться и изжить себя просветительская художественная мысль, как выходили на сцену формы предромантические и романтические. И все это усложнялось мощным воздействием философско-систематического направления эстетики, от Веневитинова до Надеждина, Н. В. Станкевича и раннего Белинского. Происходило вклинивание различных форм в романтическую основу, их смешение и переплавка.

Но «Адель» характерна также жанровым смешением. Все отмеченное нами выше: поэтические цитаты и имена персонажей, реальных или вымышленных, как опорные пункты, центральная роль исповеди (исповедальный характер носят записки Дмитрия), — все это есть в повести. Но есть в ней еще одна почти неожиданная жанровая традиция.

Дмитрий мечтает после совершения заграничного путешествия поселиться с возлюбленной «в деревне, на берегу Волги». «Вдали от сует, недостойных человека, без тщетных замыслов и желаний... не смущаемые страстями, будем мы жить мирно и спокойно... наслаждаться любовью и с благоговением созерцать истинное, бла-

гое и прекрасное...» Утром гуляние «по рощам и долинам»; потом занятия «в своем кабинете», не прерываемые никакими «помехами»; потом опять прогулки; «простой, вкусный обед»; после обеда полезные беседы с возлюбленной; «или читаем Руссо, Карамзина, Байрона, Окена, Клопштока... какие собеседники вместо дюжинных посетителей, призраков столицы!» Под вечер посещение друзей, которые явятся с «новыми звуками русской лиры, произведениями русского ума» — и потечет приятная дружеская беседа, освеженная «полным бокалом шампанского».

Что это как не традиция дружеских посланий, о которой уже говорилось (см. главу 4)? Тот же идеал деятельной лени, легкого фрондерства и изящного эпикуреизма (нет, пожалуй, только эротической окраски); то же обстоятельное описание времяпрепровождения, дневного распорядка дел, отдохновения; то же перечисление великих имен — молчаливых собеседников нашего анахорета... Традиция, которая сыграла важную роль в развитии романтического конфликта русской поэмы, сформировала, так сказать, свой эпический вариант, вошла в пеструю ткань русской романтической прозы¹¹.

Автор и персонаж в прозе и драме

Принципом построения русской романтической поэмы (как мы выяснили) был параллелизм судьбы центрального персонажа и автора, с их обоюдной способностью пережить процесс отчуждения, но подчас при разновременности стадий и несходстве направления развития. Этот принцип — правда, менее отчетливо — проявился и в романтической прозе и драме.

Во многих произведениях автор обнаруживает себя не только как лицо, солидаризирующееся с центральным персонажем (что находит выражение в многочисленных авторских обращениях к нему — предостережении, сочувствии, возмущении и т.д.), но и как сам переживший или переживающий нечто аналогичное. Таковы, скажем, во «Фрегате “Надежда”» многочисленные намеки на те житейские грозы, на тот личный опыт разочарования, который сближает автора с его героем, капитаном Правиным.

Иногда сходство авторской судьбы и судьбы персонажа обнаруживается постепенно; поначалу же оно замаскировано. Повествователь в «Живописце» вначале к своему герою подчеркнуто беспристрастен. Ему «весьма любопытно узнать Аркадия. «Только любопытно?» — скажете вы. — Что же делать!.. Невольно делаешься

эгоистом в сорок лет, отдружившись, отлюбоивши на свой участок. Притом жизнь в провинции бывает такая положительная и приводит в такое оцепенение чувства души». Повествователь носит фамилию отнюдь не романтическую — Мамаев; по положению он — «помещик».

Но постепенно мы узнаем о его глубоком сочувствии к Аркадию, узнаем, что это сочувствие имеет свои причины. «Может быть, для этого надобно б было рассказать вам прежде всего собственную жизнь мою...» Жизнь свою повествователь не рассказывает, ограничиваясь многозначительными намеками: «Друг мой! мне сорок лет; жизнь моя была бурная, мятежная; я испытывал страсти, знал и любовь...» Словом, ясно, что, прежде чем стать холодным «помещиком», Мамаеву пришлось пережить нечто сходное с судьбой Аркадия. Однако параллелизм этот неполный; он протекает на разных уровнях. Аркадий — гений; он идет до конца, гибнет; повествователь же принадлежит к тем обыкновенным людям, которые могут примириться — и примираются с судьбой.

В другой повести Полевого, «Блаженство безумия», повествователь в введении отводит себе малопривлекательную роль носителя здравого смысла, которому недоступны переживания героя. (Роль сочувствующего выполняет друг Антиоха, основной рассказчик; с помощью его взгляда главный герой возвышен и эстетизирован: «Антиох открыл мне новый мир, фантастический, прекрасный, великолепный — мир, в котором душа моя потонула...»)

Мы знаем, что нейтрализация авторского фона развивалась с течением времени в русле романтической поэмы (Баратынский, затем лермонтовские «Мцыри» и «Демон»). Нечто сходное наблюдается и в прозаических жанрах. В романтической драме функцию обозначения авторской судьбы берет на себя посвящение, напоминающее посвящение в поэмах. У Лермонтова такое посвящение предпослано обеим трагедиям — «Испанцам» и «Menschen und Leidenschaften» (ср. детали первого посвящения: автор — «страдалец», с «беспокойным челом», с «морщинами ранними»); в «Странном человеке» в некоторой степени аналогичную роль выполняет краткое предисловие.

Оригинальна постановка образа автора в предисловии к «Дмитрию Калинин». Предисловие ничего не сообщает о событиях, которые были бы аналогичны судьбе заглавного героя, то есть о пережитом автором процессе отчуждения. Зато оно ставит автора на более высокую точку наблюдения; мол, поднимаясь над всеми своими героями, автор хочет обнять взором всю эту «чудесную, гармоническую, беспредельную вселенную»; он размышляет «о человеке, о непонятной смеси доброго и злого, высокого и низко-

го, составляющей существо его...» (1. 419–420). Стиль предисловия близок наиболее объективной в пределах романтизма, обобщающей форме авторского сознания, как она была зафиксирована в эпилоге пушкинского «Кавказского пленника», но при этом переносит ее на философскую, так сказать, натурфилософскую почву (предисловие к «Дмитрию Калинин» предвещает уже философское направление первой статьи Белинского, а именно широко известный из «Литературных мечтаний» пассаж о жизни «единой, вечной идеи»).

Следует в заключение отметить, что установка на параллелизм авторской судьбы и судьбы персонажа ощущается и за пределами романтизма, например в «Евгении Онегине», «Герое нашего времени», «Мертвых душах», а позднее, скажем, в романах Тургенева. В этом состоял один из «заветов» романтической поэтики последующей русской литературе.

Примечания

¹ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 164.

² Произведения Бестужева-Марлинского цитируются по изд.: *Бестужев-Марлинский А. А. Сочинения*: В 2 т. М., 1958.

³ Chmielewski H. v. Aleksandr Bestuzev-Marlinskij. München, 1966. S. 64.

⁴ Канунова Ф. З. А. А. Бестужев-Марлинский и его «Кавказские повести» // Бестужев-Марлинский А. А. Кавказские повести. СПб., 1995. С. 568; см. также: Канунова Ф. З. Эстетика русской романтической повести: А. А. Бестужев-Марлинский и романтики-беллетристы 20–30-х годов XIX в. Томск, 1973. С. 91–96.

⁵ См. последние издания художественных произведений Полевого: *Полевой Н. А. Избранные произведения и письма*. Л., 1986; *Полевой Н. А. Мечты и жизнь*. М., 1988.

⁶ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 1. С. 457. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

⁷ Об установке на чтение свидетельствуют посвящения и эпитафии в драме. В «Дмитрии Калинин», помимо общего эпитафия, каждое действие снабжено своим эпитафией.

⁸ Художественные произведения Погодина переизданы в кн.: *Погодин М. П. Повести. Драма*. М., 1984.

⁹ О реальной подоплеке повести см. также: *Виролайн М. Н. Молодой Погодин* // Погодин М. П. Повести. Драма. М., 1984. С. 12 и далее.

¹⁰ Ср. один из тезисов Фридриха Шлегеля, предложенный факультету в Йене 14 марта 1801 г.: «Энтузиазм есть принцип искусства и науки». О категории энтузиазма в немецком романтизме см.: *Берковский Н. Я. Романтизм в Германии*. Л., 1973. С. 26. Кстати, эта категория была и на вооружении Веневитинова, чья упоминавшаяся выше статья «О состоя-

нии просвещения в России» начиналась так: «Всякому человеку, одаренному *энтузиазмом*... представляется естественным вопрос: для чего поселена в нем страсть к познанию...» (*Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 128).

¹¹ Еще один пример. В повести Погодина «Сокольницкий сад» Луиза рассказывает о своем уединенном «кабинете», где она в тишине и уюте предается литературным занятиям. Здесь же библиотечка: «Шиллер, кое-что из Байрона, Крылов, Карамзин, Дмитриев, Жуковский, мадам Сталь да “Чернец” Козлова». «Чернец», кстати, только что появился: письмо Луизы датировано 10 мая 1825 г. Над бюро «портрет лорда Байрона, над диваном изображение Коринны с славной картины Жераровой». Далее в повести следуют строки, являющиеся ключом этого описания: «Все утвари простые. Все рухляя скудель. Скудель — но мне дороже, Чем бархатное ложе И вазы богачей». Это — из «Моих пенатов» Батюшкова. В «Сокольницком саде», однако (в отличие от «Адели»), недостаточно выявлен романтический конфликт.

«ХУДОЖНИК В БОРЬБЕ С МЕЛОЧАМИ ЖИЗНИ»

(Трансформация романтической коллизии)



Жизненный путь персонажа

Какие же изменения претерпел романтический конфликт, будучи перенесенным на почву драмы и прозы? Прежде всего, он получил более конкретное, социальное и бытовое выражение. Первопричиной в большинстве случаев была, очевидно, не жанровая традиция, а определенная воля художника, формируемая, в свою очередь, множеством факторов — общественных и лично-психологических. Однако не забудем, что наша задача — освещение романтической поэтики, то есть структурно-материального, художественного выражения определенной тенденции.

Предромантическая и романтическая лирика — уже в силу одной специфики лирики — могла наметить коллизию преимущественно в форме оппозиций. Романтическая поэма, возвысив эти оппозиции до уровня художественного конфликта, оснащала его множеством туманных намеков, недомолвок, умолчаний как в части предыстории главного героя, так и в основном течении событий. Обо всем этом достаточно говорилось выше. И только на почве драмы, повести, романа оказались возможными довольно широкие, порою даже неожиданные для романтизма прозаизация и конкретизация конфликта.

Белинский в рецензии на роман «Аббадонна» и на сборник повестей «Мечты и жизнь» писал: «Представить художника в борьбе с мелочами жизни и ничтожностью людей — вот тема, на которую г. Полевой пишет с особенною любовью и с особенным успехом...»¹ Тут имеют значение обе части антитезы: *и* художник *и* «мелочи жизни», то есть вся бытовая конкретность и наполненность его окружения.

Конкретен прежде всего путь художника (раскрываемый обычно в его исповеди), что так контрастирует с таинственной лако-

ничностью почти любой предыстории (Vorgeschichte) в романтической поэме.

«Кто я? Сын бедного чиновника, ничтожный разночинец; братья мои подьячие; мне надобно было сделаться также подьячим», — говорит Аркадий в «Живописце» Н. А. Полевого. И с романной обстоятельностью описывает все подробности и перипетии своего приобщения к искусству. Вот он мальчиком срисовывает с суздальских картинок «лубочные изображения райских птиц, погребение кота», осваивает подаренное ему «Начальное руководство» издания 1793 г. Вот он идет в учение к иконописцам, вопреки воле отца, желавшего сделать из сына чиновника, но при поддержке набожной матери, видевшей в том исполнение высшей воли. Довольно колоритно изображение обычаев и нравов иконописцев, последователей Алимпия Печерского и Андрея Рублева, «оставшихся в памяти потомства». Потом жизнь на положении воспитанника у губернатора, человека гуманного и образованного, принявшего участие в развитии одаренного мальчика, но вместе с тем невольно отдалившего его от реальной жизни («...я совершенно отвык от положительной жизни»).

Обострение конфликта происходит с переездом Аркадия в Петербург. Повествование по-прежнему конкретно, называет реальные имена и учреждения. Аркадий поступает в Петербургскую Академию живописи, сталкиваясь с господствовавшей в ней рутиной и казенщиной. «Я должен был со всеми перессориться, потому что я не скрывал своих мнений...» Возникает страстное желание уехать «в отечество Дюреров или Рафаэлей» — как бы художнический вариант романтического бегства.

Переезд в Петербург дает возможность конкретизировать неременную составную часть романтического конфликта — окружение центрального персонажа. Это столичное общество, свет, светская чернь. «Что такое называете вы обществом людей? Не знаю; но, по-моему, это собрание народа, соединенного для вещественных польз — только для вещественных... В провинции эта цель жизни общества так грубо, так нагло открыта, что чувство собственного достоинства спасает вас. Не так в столице. Там, возведенная на высокую ступень внешней образованности, грубая цель жизни до того закрашена, до того залакирована, что надобно высокую философию, чтобы не увлечься в вихрь ничтожных отношений общества или не упасть духом, видя себя без места в этом мире...»; «О! Как возненавидел я тогда большой свет, увидев его, узнав его, возненавидел еще больше, нежели ненавидел прежде грубую жизнь провинциальную».

Большой свет ненавистен герою своей антипоэтичностью и вытекающей отсюда враждебностью к искусству и к художнику: «Что такое были для них искусства и художества? Забава от нечего делать, средство рассеяния, что-то вроде косморамы, на которую смотрят они сквозь шлифованное стекло, требуя от нее условной перспективы». Замечательной иллюстрацией этой мысли служит диалогическая сценка, до некоторой степени предвосхищающая гоголевский «Театральный разъезд после представления новой комедии»: группа зрителей на вернисаже — генерал, щеголь, меценат, сухощавый знаток, другой знаток — холодно и высокомерно судят о новой картине, задушевном создании художника, — и все это в присутствии самого автора, глубоко раня его сердце.

Конкретизация жизненной судьбы и окружения центрального персонажа не сглаживает, а, наоборот, усиливает романтическую коллизию. Полевому как писателю и как критику, автору статей о Державине, Пушкине и др., было свойственно представление о непреодолимой пропасти между художником-гением и обществом. Художник не должен входить в прозаические отношения с окружением (ср. более диалектичную пушкинскую формулу: «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать»); не должен пользоваться «ободрением» высших (категория эта восходит еще к спору 1825 г., когда А. А. Бестужев провозгласил во «Взгляде на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», что «ободрение» губит русских писателей, а Пушкин, со своим обычным стихийно диалектическим разрешением сложных вопросов, разграничил «ободрение» и «рабское унижение», прислужничество).

«Бедный Аркадий! — постулирует Полевой антиномию художника и общества, — вечно не согласный с собою, когда люди его понимали, и вечно непонимаемый ими, если был согласен с собою!» Решительно отвергается в повести и всякая возможность «ободрения» художникам: «И неужели, в самом деле, вы уже такие нищие, которым есть нечего?»

Здесь можно отметить различие между романтическим разрешением коллизии и более поздним, в пределах «натуральной школы», — благо для этого есть одно знаменательное совпадение. Петербург, *переезд* в Петербург обычно служил в произведениях «натуральной школы» некоей кризисной точкой, в которой краснодушно-идеальные, возвышенные мечтания юности сталкивались с холодной прозой и беспощадной меркантильностью. Переезд в Петербург, мы говорили, до предела обостряет переживания Аркадия, заронив в нем мысль, уж не ошибся ли он в своем призвании, не эта ли грубо материальная «жизнь есть в самом деле истинное назначение человека?..» Но далее сходство не простира-

ется. Ведь в произведениях «натуральной школы» обязательно было подчинение новоявленного петербуржца мертвящему дыханию, слом характера (Александра Адуева в «Обыкновенной истории», Лубковского в «Хорошем месте» Я. П. Буткова, друга Ивана Васильевича в «Тарантасе» В. А. Соллогуба и т.д.)². Аркадий же идет до конца — не может не идти в силу своей гениальности — и гибнет, не подчинившись гнету обстоятельств.

И тут еще одна красноречивая переключка деталей. «Думаешь, что я буду так же искусно выть, как воеет эта стая волков, называемых людьми?» — с негодованием восклицает Аркадий. По жизненной и литературной иронии, той же самой пословицей персонажи «натуральной школы» будут мотивировать свою неизбежную капитуляцию. «С волками жить — по-волчьи выть. Не я один!» — говорит Лубковский («Хорошее место» Буткова). Или у Белинского, обобщавшего (в письме К. Д. Кавелину от 7 декабря 1847) понимание жизни «натуральной школой»: «Во всяком обществе есть солидарность — в нашем страшная: она основывается на пословице — с волками надо выть по-волчьи» (12. 461).

Контраст центрального персонажа с окружением сводится у Полевого чаще всего к наивному и плоскому противопоставлению. Аркадий назвал гостей, хочет показать свою картину. Отец Вериньки (возлюбленной Аркадия) предпочитает, однако, материальное духовному: «Да нет, брат Аркадий: я не расстанусь с селедкой! Чудо, чудо! Где ты брал?» Писателя «натуральной школы» покорило бы такой прямолинейный прием; его задачей было снять антиномию героя и фона, обнаружить высокие движения души в пошлом персонаже и возможность пошлости в персонаже высоком.

Между тем наивность противопоставления действующих лиц кладет свою печать и на фабульные моменты, выпрямленные в некую несгибаемо-правильную линию. Веринька, существо недалекое, не может понять любящего ее художника и выбирает другого. И вот этот другой, жених Вериньки, оказывается на выставке перед вдохновенной картиной Аркадия. Естественно, что он «равнодушно глядел в потолок». Естественно, что именно в этот момент Аркадий замечает колечко на его правой руке: молодые уже обручены. Естественно, что Аркадий не в силах перенести всего этого: ему «сделалось дурно».

Когда Аркадия уже не было в живых («он уже прогорел метеором по небосклону... он, единственный человек из этой толпы народа»), его друг, рассказчик истории, едет за каким-то делом в Петербург и встречает Вериньку. «Я остоленел: и искал в лице ее, полном, здоровом, спокойном, искал в этой чиновнице... идеала моего друга Аркадия». И не нашел. Снова: писатель «натуральной

школы» никогда бы не поставил здесь точку; нет, он попытался бы увидеть в героине тайный знак недовольства собою, тоски, может быть, угрызений совести, может быть, непреходящей памяти о первой любви, о днях молодости (ср. финал в поэме И. С. Тургенева «Параша»: Парашу «никто не назовет счастливой Вполне... она вздыхает по ночам. И в памяти хранит как совершенство Невинности нелепое блаженство!»). Но вся эта игра полутонов, полемика финала с основным действием чужда еще русской романтической прозе, стремившейся до предела обнажить контраст высокого художника и низкой толпы.

«Субстанция» персонажа и его «обличье»

Художник — типичная форма романтического героя в прозе и драме, но не единственная. Х. Д. Лезметс на основе детального анализа употребления метафоры в романтической прозе 30-х годов показала три возможности реализации романтической антитезы: у Марлинского это «романтический герой (героиня)» и «негерои»; у В. Ф. Одоевского — «мыслитель (ученый, музыкант, философ)» и «толпа»; и у Н. А. Полевого — «художник, поэт, т. е. человек, служащий искусству» и «толпа»³.

Различия эти реальные, но относительные. У самого Полевого, наиболее строго придерживавшегося антитезы «художник — толпа», далеко не всегда центральный романтический персонаж — художник. Антиох («Блаженство безумия») как-то пожаловался, что если бы он был поэтом, художником, умеющим воплощать свои переживания в образ и тем самым отделять их от себя, то ему было бы легче. Значит, Антиох не художник не только по профессии (он петербургский чиновник), но и по отсутствию способности к творческой деятельности. Между тем способность к высоким ощущениям, к богатой и насыщенной внутренней жизни у него есть. Полевой различал (и это общая черта романтизма) и такое «художническое» состояние, которое выражается в чрезвычайной интенсивности и утонченности внутреннего переживания, не воплощающегося (и подчас и не желающего воплотиться) в определенное действие.

Для романтизма важно было, однако, состояние, а не его результат. Состояние ведь безбрежно, а результат всегда ограничен. Романтизм придавал большее значение поэтичности как некоей скрытой стихии, лежащей в основе творческой деятельности и питающий ее (но могущей остаться непроявленной). С этой точки зрения любой романтический персонаж — ученый, архитектор,

поэт, светский человек, чиновник и т.д. — всегда «художник» по своей причастности к высокой поэтической стихии, которая выливалась в различные творческие деяния или же оставалась заключенной в пределах человеческой души (но в таком случае эта стихия, непокорная и не терпящая ограничения, тем быстрее приводит своего избранника к гибели). Словом, у романтического персонажа есть некое единство субстанции, по отношению к которой его конкретное проявление (в том числе и занятие, «профессия»), а также жизненное окружение — это род обличья, одежды.

Сравнением с «одеждой» мы хотим передать не простоту изображения, а скорее его сложность, но особую, специфическую. Одежда живописна, красочна, «конкретна», но ее можно снять, заменить другой. Жизненные картины и окружение романтического персонажа, при их большом разнообразии, соотнесены с ним по одной и той же формуле — не только как низкое с высоким, мертвящее с одухотворенным, прозаическое с поэтичным, но и как относительное с абсолютным, меняющееся с постоянным. Это как если бы из различных семян и на разных почвах всегда выращивали один и тот же плод. Хотя, повторяем, сама живописность изображения бывает порою столь яркой, колоритной и точной, что, вероятно, устроила бы самого строгого сторонника реалистической конкретности.

Если в «Живописце» Полевой сталкивает романтического героя с «большим светом», то в «Блаженстве безумия» — с миром помещичьим. Антиох, воспитанный мечтательной любящей матерью в полном отрыве от жизни действительной («Голова моя была уже романтической, когда я едва понимал самые обыкновенные предметы жизни»), испытавший сильное влияние пастора лютеранской церкви, чьи беседы «уносили меня за пределы здешнего мира», — вдруг попадает в богатую помещичью семью. И он увидел «грубую, безжизненную жизнь деревенского быта: помещиков, переходящих от овина к висту; помещиц, занятых то ездой в гости, то сватаньем дочерей». Затем — Петербург, душный чиновничий мир департамента.

Отметим любопытную реалию петербургской жизни. Антиох «был постоянным посетителем лекций Велланского» — то есть реального лица, Даниила Михайловича Велланского (1774–1847), профессора Медико-хирургической академии, роль которого в пропаганде шеллингианства, в развитии романтического умонастроения в России хорошо известна.

В другой повести, в «Эмме», обстоятельства сталкивают героиню не только с «большим светом», характер описания которого

Полевым нам уже известен по «Живописцу», но и с другими слоями общества, в частности с барской челядью. Противопоставление и здесь довольно определенное. Лакеи дружно и горячо осуждают Эмму за непохожесть на барыню: «И ухватки-то у нее все нашей братьи, лакейские: слова гордого не скажет, взгляда сердитого не увидишь — ничего нет барского; сама одевается, сама голову чешет». Везде Эмма (подобно Аркадию, Антиоху и т.д.) чувствует себя пришельцей из другого мира. «Мне кажется, что все шепчет мне: Эмма! тебя ждут в родной стороне! Ты здесь пришлица! Не люби так, как любят люди! И небесный дождь, когда он падает на землю, делается грязью...»

С оригинальною сферою русской жизни — бытом и нравами московского купечества — столкнул своего героя М. П. Погодин («Черная немочь», 1829). Безыскусная живописность и верность этого изображения вызвали восторженную похвалу молодого Белинского: «В «Черной немочи» быт нашего среднего сословия, с его полудиким, получеловеческим образованием, со всеми его оттенками и родимыми пятнами, изображен кистью мастерскою» (I. 276). Вкус к «оттенкам» и «родимым пятнам» то и дело увлекает писателя к почти автономным жанровым сценкам, о нарочитой прозаичности которых дает представление хотя бы следующий диалог:

« — Почем покупали капусту нынче, матушка? — спросила дорогою гостью.

— Нынче дорога была, Марья Петровна, не уродилась, видно, оттого, что дождей было много. Да у Федора Петровича есть сын духовный — огородник, в Красном селе, так он и уступил мне девять гряд по три рубля.

— Не больно, чтобы дешево. А сколько кочней на гряде вышло?

— Кочней по сороку. Но зато и капуста! кочни тугие, белые. Одной серой для рабов нарубили ушатов семь. Правду сказать: и дорого, да мило, и дешево, да гнило».

Конечно, можно говорить лишь об относительной автономности подобных сцен, признанных характеризовать среду, в которую судьба занесла героя (Гаврило — купеческий сын; участница приведенного выше диалога, Марья Петровна — его мать). Занесла «юного Гения, которому сама благая мать-природа внушила великие вопросы, плод вековых трудов и опытов, задачу человеческой жизни» и который «с лютым червем сомнения в сердце влачил унылую жизнь среди всевозможных препятствий».

Сатирические, нравоописательные и другие опорные пункты

В характеристике окружения, в описании различных сословий и групп возникают свои литературные реминисценции и аналогии. Если в субъективной сфере центрального персонажа действовали такие опорные пункты, как элегия, романтическая поэма — русская и западноевропейская — и т.д., то в сфере окружения, фона оживают иные литературные образцы.

У Лермонтова даже без специального изучения легко увидеть в неистовой, романтической трагедии «*Menschen und Leidenschaften*» комедийную традицию фонвизинского «Недоросля», в фигуре Марфы Ивановны — родство с Простаковой. Влияние Фонвизина заметно и в «Дмитрии Калинине» (быт и нравы помещицкой семьи Лесинских). И лермонтовские драмы, и драма Белинского несут на себе отпечаток влияния грибоедовских комедий⁴.

Почти неизменным атрибутом романтической повести или драмы становятся инвективы, в которых центральный персонаж осознает свое отчуждение. Они возникают на скрещении субъективной сферы романтического персонажа (и близкого к нему повествователя) и внешнего мира. Будучи глубоко оскорбленным, романтическое чувство изливается желчными сарказмами, чертит злые портреты-арабески. Больше всего достается «большому свету»:

«Адель! если б ты узнала вдруг все ужасы большого света! Это гнездо разврата сердечного, невежества, слабоумия, низости!.. Ни одна высокая мысль не сверкнет в этой удушливой мгле, ни одно теплое чувство не разогреет этой ледяной коры... Смотри — вот друг человечества, который пишет проекты об уничтожении нищеты, пустив по миру тысячи родовых крестьян. Вот преобразователь государства, который своею рукою не умеет пяти слов написать связно и правильно. Вот гордый сановник, к которому приблизиться не смеют подчиненные и который наедине треплет по плечу камердинера или целует руку у любовницы сильного временщика... Вот жаркий либерал, у которого камердинер не ходит без синих пятен на лице». Эта инвектива — из повести Погодина «Адель».

В драматической фантазии Н. В. Кукольника «Торквато Тассо» заглавный герой говорит своей сестре:

О если б ты могла взглянуть на свет!
Чего там нет? Ум, глупость в тесной дружбе;
Тщеславие под маской доброты, —
А хвастовство под видом сострадания!
Любовь в словах, злость в сердце, в злате разум! —
О, страшен свет...⁵

В повести Марлинского «Фрегат “Надежда”» княгиня Вера описывает великосветский маскарад в Петербурге: «Да где мне пересказать тебе все остроты или все плоскости, которые сыпались в толпе, как мишура с платьев!.. Ах, как мне надоели эти попугаи с белыми и черными хохлами на шляпах... Они, кажется, покупают свои фразы вместе с перчатками... Я готова возненавидеть танцы из-за танцоров, которые, как деревянная кукушка в часах моей бабушки, вечно поют одно и то же...»

В инвективах главного героя и повествователя оживают разнообразные сатирические традиции, от высокой одической сатиры XVIII в. до эпиграммы и экспромта. Заметно также воздействие обличительных монологов Чацкого (Аркадий в «Живописце» относит грибоедовский стих «Вот наши строгие ценители и судьи!» к светской публике на художественной выставке), стихотворений Пушкина, особенно посвященных поэту, и т.д. Подробнее входить в анализ всех этих традиций мы сейчас не будем, нам важно указать лишь на их существование в романтической прозе и драме и на то, что в последних они соответственно подчиняются общей структуре романтического конфликта. У Пушкина в «Евгении Онегине» строки о неверности дружбы («...нет презренной клеветы, На чердаке вралем рожденной И светской чернью повторенной...») — это только момент в текучем и меняющемся мироощущении, но вовсе не конечный приговор дружбе вообще. Повествователю же в «Блаженстве безумия» эти строки служат опорным пунктом для закрепления непримиримого контраста Антиоха и его окружения.

Наконец, обратим внимание (по необходимости, также беглое) еще на одну традицию в составе романтической прозы. «Нынешняя жизнь, — говорится в «Живописце», — роман, *первую* часть которого написал Август Лафонтен, а вторую еще дописывает Виктор Гюго». Имя Августа Лафонтена, автора семейственных романов, может показаться чужеродным в романтической повести, тем более в сочетании с именем Виктора Гюго. Полевой, однако, соединяет их программно. Современная жизнь — «это глубокое озеро... на дне его бездны, а поверхность тиха». Нужно уловить волнение бури под тихой, невозмутимо спокойной поверхностью. Иными словами — представить романтическую коллизию в оправе «семейственных сцен» и современных нравов.

Так в романтическую повесть открывался широкий доступ элементам нравоописания, подчас почти с физиологической установкой на социальную точность и обобщенность. «По обыкновению русских слуг, мой служитель передал мне разговор слово в слово, с прибавлением дескать и мол». Это цитата не из физиологического очерка 40-х годов, а из того же «Живописца».

Влияние «семейственной», будничной стихии затронуло и центрального персонажа, особенно описание его внешности. Романтическая субстанция оставалась неколебимой, но она выступала в более прозаической одежде, в более спокойном обличье. «Наше поколение, как Наполеон, стоит сложив руки или нюхает табак, пока страшная битва, Ваграмское, Бородинское, Ватерлоокское сражение гремит в душе его» («Живописец»).

В соответствии с этой идеей пересматриваются некоторые клише романтического портрета. Мы знаем, что еще поэма стремилась его этнографически оживить (голубые глаза — вместо черных, русые локоны вместо темных кудрей байроновского героя). В прозе этот процесс зашел дальше. «Как же досадно разочаровался я на другой день, увидев Аркадия! — говорит повествователь в «Живописце», приготовившийся увидеть типично романтическую внешность. — В одежде его не было байроновской изысканности, ничего восточного; не было у него ни шиллеровских локонов, ни гофмановской дикости». Это «молодой человек в модном сюртучке, с деланым галстухом на шее, с русыми, опрятно причесанными волосами; лицо его было благородно, привольно... Глаза его были — как говорится — голубые, т. е. просто серые». Помимо пересмотра ходовых деталей, помимо отталкивания от «наружного байронизма и гофманизма», это описание интересно и своей почти романной обстоятельностью. В портрет входят и детали одежды — отнюдь не экстраординарной, но обычной, «модной» — и характер прически. И все это выдержано в нарочито обыденной, разговорной интонации («...как говорится»).

Н. Ф. Павлов, приступая к портрету Левина («Маскарад», 1835—1836), вторит Полевому: прошла мода на «героев Байрона», «надо равняться со всеми, смешно быть занимательным, потому что наши дерзкие глубокомысленные Наполеоны, наши мрачные рассеянные Байроны, ходячие Элегии — все изверились, ни у кого не было за душой ни тяжких дум, ни немного отчаяния». И у Левина, при его «мужественном виде», производимом «длинными усами» и «ростом», «большие томные глаза», и «что-то тихое, святое выражали его черты». В его поведении не замечалось «никогда порывов, никогда желанья намекнуть о себе, никогда любимой, исключительной мысли...».

Следует иметь в виду, что прозаизация портрета центрального персонажа не переходила определенной границы (тот же Полевой в описании Аркадия не может обойтись без *саркастического хохота, язвительной улыбки*; поза же Наполеона — излюбленная в литературе того времени, скрещенные на груди руки — сознательно сохранена им в реквизите центрального персонажа). И эта прозаи-

зация не только не отменяла романтическую субстанцию персонажа, но, наоборот, оттеняла ее и возвышала. Внешнее впечатление одно, сущность — другое, говорят нам подобные описания.

Известен совет Пушкина, высказанный в 1825 г. в письме к А. А. Бестужеву (позднее выступавшему под псевдонимом Марлинский) после прочтения таких произведений, как «Ревельский турнир» и «Изменник»: «Да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы байронической. Роман требует болтовни; высказывай все начисто». Пушкинская рекомендация относительно неторопливости, обстоятельности, «болтовни» отражает именно романские устремления — сам поэт в это время работал над «романом в стихах» «Евгений Онегин». Но что касается русской романтической прозы, то она поступала несколько иначе, попытавшись соединить поэтику романтического конфликта (в том числе «поэмы байронической») с романной конкретизацией и подчас «болтливостью» (ср. предведение повествователя в «Блаженстве безумия», предлагающего подробное знакомство с героем: «этот старинный манер романов»)⁶.

На сегодняшний наш вкус, обе составные части могут показаться несочетаемыми, как масло и вода. Но современники не замечали линии схода или, вернее, считали ее естественной. Молодой Белинский (в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя») с неподдельным увлечением писал об «истине» содержания и «Живописца», и «Эммы», и повести Н. Ф. Павлова «Ятаган», и т.д. Холоднее отнесся он к центральному персонажу в «Черной немочи», но не к самой идее его конфликта с окружением, а к исполнению этой идеи: «Главная цель автора была представить гениального, отмеченного перстом провидения юношу в борьбе с подлою, животною жизнью, на которую осудила его судьба; эта цель не вполне им достигнута» (1. 277).

«Дмитрий Калинин» Белинского и повести Павлова

На почве прозы и драмы развивается тенденция не только к конкретизации, но и к социальному заострению, подчас довольно сильному. Разъясним, что мы имеем в виду.

Конечно, социальные моменты проявлялись в литературе и раньше и в самых разнообразных формах. Но мы говорим не о социальных моментах вообще, а об их проявлении в русском романтизме или — еще точнее — в его художественной структуре,

поэтике. И с этой точки зрения социальное в романтизме есть прежде всего *введение социальных моментов в конфликт*, социальное заострение романтического конфликта.

Многие из упоминавшихся уже произведений довольно близко подходят к этой задаче. Близко, но все же не берясь за нее в целом, то есть (если придерживаться принятых нами понятий) не решая ее структурно.

В повести «Адель» на пути любящих чуть было не встали социальные преграды, и Дмитрий с горечью думает: «*Предрассудки* ее родителей, их богатство, известное желание отца выдать ее за графа Н...» Эта пружина не была приведена автором в движение. Счастье влюбленных расстроила внезапная смерть Адели. Запомним, однако, слово «предрассудки», обозначающее сословные предубеждения и ограниченность.

В «Ревельском турнире» Бестужева Эдвин, которому по его положению в обществе возбранено участвовать в состязании рыцарей, говорит: «Поклонники *предрассудков*!.. О, для чего не могу я стать с копьем у ее порога и вызвать на бой каждого дерзкого». Повествователь комментирует ситуацию в духе противопоставления естественного чувства искусственному состоянию: «Состояния выдуманы не для любовников, и любовь, как иной цвет на бесплодном утесе, растет и в безнадежности». Но для исхода коллизии, мы знаем, «состояние» любящих не имело решающего значения.

И между бедной девушкой Эммой и князем могли возникнуть социальные преграды, и все последующее действие повести могло быть продиктовано этим обстоятельством. Доктор, знающий о любви Эммы к князю, допрашивает княгиню:

«— И презрели бы все *предрассудки* вашей знатности?

— Вы почитаете меня каким-то исключением из людей! — смеясь сказала княгиня.

— Почти, — думал доктор, — и ты не смеялась бы так, если бы говорила правду».

Полевой, однако, не стал развивать конфликт в этом направлении. Молодой князь просто не любил Эмму. Намеченный было в разговоре доктора с княгиней мотив бесследно отпал.

Но были произведения, придавшие социальным мотивам иной вид, иное выражение. На первое место тут нужно поставить «Дмитрия Калинина» (1830) Белинского.

В заглавном герое этой пьесы запечатлелись все главные черты и особенности персонажа романтического, начиная с внешности, с портрета. Да, именно с портрета, потому что, по обыкновению романтической драмы, произведение Белинского стремится дать

портрет героя даже и при отсутствии повествователя — с помощью авторских ремарок и реплик других персонажей. «Его краткие, отрывистые речи, — говорит Софья, — его необыкновенные поступки дышали благородством мыслей, возвышенностью чувств; его пламенные, быстрые взоры блистали гордостью и мужеством; на его приятном выразительном лице написана была мрачная задумчивость...»

И в мироощущении Дмитрия с детства обозначались такие качества, которые высоко подняли его над другими людьми, обнаружив в нем человека необычного, не от мира сего. «Напитанная духом поэзии, душа моя окрилялась каким-то невыразимым восторгом...»; «Божественная сила поэзии, доставляя мне священные наслаждения, непонятные для душ обыкновенных, низких, заставляла меня презирать всеми нападками со стороны моих недоброжелателей». Словом, налицо все условия для романтической коллизии. Но для ее развития пьеса использовала дополнительный фактор.

Мы говорили, что романтический способ разработки социальной темы есть введение ее в романтический конфликт. Скажем точнее: романтический способ разработки социального заключается в том, что последнее становится *мотивировкой отчуждения*.

Дмитрий живет в семье Лесинских на положении сироты-воспитанника из крепостных (о том, что он незаконный сын Лесинского, он узнает в конце действия). Этот факт проливает особый свет на обычные переживания романтического персонажа, на самое понятие «отчуждение»: «Я жил в доме моего благодетеля *отчужденный от всех...*»; «О, как горестно, как больно было мне сносить ненависть Лесинской и ее сыновей! Нередко я втайне плакал, но при них всегда казался спокойным, хотя сердце мое стеснялось, хотя душа страдала. Я не хотел показать им, что их обиды для меня чувствительны. Видя сие, они еще более раздражались и наконец изобрели новый способ мучения — стали называть меня... рабом!..»

Дмитрий Калинин и Софья переживают любовное чувство во всей его романтически-философской значительности. «Любовь, эта божественная страсть, которая бывает уделом только существ возвышенных, которая доказывает их небесное происхождение...» Но теснят и пытаются удушить эту «божественную страсть» не проза жизни вообще, не ограниченность и приземленность реальной существенности, не черствость других людей. На ее пути социальная преграда; ведь Софья — дочь помещика Лесинского.

Когда после смерти Лесинского Дмитрий подвергается надругательствам и притеснениям, то его гнев не только обрушивается

на помещичьего сына Андрея, реального его обидчика, но, кажется, готов излиться на весь «чудовищный мир, истребить этих лютых, бессмысленных тварей, которые населяют его». Это уже описанное нами состояние излишества мести, в которое нередко впадал романтический персонаж. Но — важное отличие! — реальные беды *крепостного* Калинина освещают это состояние новым светом. «“Я раб! Софья выходит замуж!” Ах! эти ужасные слова разрывают узы, связывающие меня с человечеством, и приводят меня в такое состояние, что я, при воспоминании о них, томлюсь жаждою крови, убийства и разрушения!...»

Вместе с новой мотивировкой отчуждения в конфликт вплетается еще один мотив. Мы уже видели, что, как только романтическое повествование приближалось к социальной теме, возникало понятие «предрассудки». В «Дмитрии Калинине» оно разъясняется: «Права происхождения, предки суть не что иное, как *предрассудки*, постыдные для человечества... единственно одни достоинства личные должны давать права на почести и славу».

«Предрассудки» — то, что «искусственно» установлено людьми, всевозможные сословные барьеры и привилегии; то, что противоречит «природе». Большинство людей, власть заведенного порядка требуют от каждого строгого следования «предрассудкам», в то время как романтический персонаж добивается исключительного права поступать по закону одной «природы» («одна только природа соединяет людей узами любви...»). В мотивировку конфликта и его общего трагического исхода вплетаются идеи естественного права. А это значит, что романтизм зачастую не только не враждебен Просвещению, но использует выработанные им категории и понятия для постройки художественного конфликта (мы еще остановимся на этом ниже, в главе 10).

Русский романтизм знает еще только одного писателя, который после Белинского с той же последовательностью и силой продолжил социальную разработку конфликта. Это Н. Ф. Павлов.

Не будем повторять многократно сказанное: то, что книга Павлова «Три повести» (М., 1835) сразу же после своего появления стала литературной и политической сенсацией, что министр народного просвещения С. С. Уваров представил по поводу книги «всеподаннейшую докладную записку», на которой Николай I наложил резолюцию: «Прочел книгу со вниманием и отметил, что неприлично, но третья статья <«Ятаган»> по всему содержанию никогда не должна была пропускаться цензором...»; наконец, то, что «Три повести» были запрещены к переизданию⁷. Будем держаться нашей задачи — изучения поэтики. Иначе говоря, постараемся определить содержание повестей Павлова со стороны их структурной новизны.

Остановимся на повести «Именины», которая, наряду с «Ятаганом», дает пример социальной разработки Павловым романтической коллизии.

Главный герой «Именин», некто С... между прочим говорит: «Жадно я хватался за книги; но, удовлетворяя моему любопытству, они оскорбляли меня: они все говорили мне о других и никогда обо мне самом... Я был существо, исключенное из книжной переписи людей, нелюбопытное, незанимательное, которое не может внушить мысли, о котором нечего сказать и которого нельзя вспомнить...» Тем самым персонаж определяется по отношению к художественной традиции, удостоверяя: таких героев, как он, еще не было. Его страдания, его путь, путь крепостного музыканта, еще литературой не признаны, не зафиксированы.

«Именины» оставляют в неприкосновенности все основные элементы романтического жизнеописания, только еле заметно подводят под них новую основу. С... говорит о том, как трудно было привыкать к нравам гостиной, чтобы непринужденно, «довольно смело» вести себя в обществе: «Когда я говорю «довольно смело», — это значит, что я уже ходил не на цыпочках, что я уже ступал всею ногою и ноги мои не путались... Я мог уже при многих перейти с одного конца комнаты на другой, отвечать вслух; но все мне было покойнее держаться около какого-нибудь угла...» Это похоже на обычную неуклюжесть романтического персонажа, человека не от мира сего, для которого трудны простейшие навыки общежития (ср. жалобу Ансельма из «Золотого горшка» Гофмана: «Кланялся ли я хоть раз какой-нибудь даме или какому-нибудь господину советнику без того, чтобы моя шляпа не летела черт знает куда или я сам не спотыкался на гладком полу и постыдно не шлепался?» и т.д.). Но в случае с музыкантом С... у такой манеры поведения есть дополнительная, решающая мотивировка — его крепостное происхождение (характерен завершающий чисто бытовой штрих этого описания: «...но все желая пощеголять знанием светской вежливости, я к каждому слову прибавлял еще: с»).

«Я сидел бы за обедом, как в пустыне...» «В пустыне», «пустынный» — исключительно распространенный элегический оборот, с непрямым иносказательным значением (ср. строку из лермонтовской «Благодарности»: «За жар души, растраченный в пустыне». Кстати, у Полевого в повести «Блаженство безумия» не прямой смысл контрастно оттенен прямым: «Пустыня жизни ужасна — страшнее пустынь земли!»). Но тут все это необычайно конкретизировано деталями русского быта и иерархических отношений: «Обедал я вдали от хозяйки, на унизительном краю стола;

и по какой-то особенной сметливости слуг каждое блюдо подавали мне последнему...»

И любовь С... к Александрине, романтическая по своей наполненности, по своей тональности, постоянно окрашивается переживаниями социальными. «Я не скажу вам, что она понравилась мне... с словом нравиться соединяется какая-то мысль о равенстве, а Александра так далеко стояла от меня в гражданском быту, что я не догадался бы вдруг, если б в самом деле она понравилась мне». И многоговорящее понятие «предрассудки» незамедлительно появляется в этом контексте: «Мы давно догадались, что любим друг друга, и все не высказывали этого... как будто мы предвидели, что слово л ю б л ю страшно, что с ним выступают *предрассудки*, преступления, смерть».

Не в силах «осуществить мечты любви» своей, С... бежит в дальний край. «Перемена судьбы сделалась для меня необходимостью, воздухом, без которого нельзя дышать». Казалось бы, традиционное романтическое бегство (усиленное еще библейской и в то же время байроновской ассоциацией: «...я бродил, как Каин»). Однако в необходимости «переменить судьбу» у героя повести есть другие, вполне прозаические основания: он бежит, узнав, что его вместе с другими крепостными проиграли в карты; бежит, чтобы не попасть в кабалу к новому хозяину.

А между тем переживания С... не перестают быть насквозь романтическими. Хорошо известно место, занимаемое музыкой в философии и мироощущении романтиков — этой царицей искусств, которая, по словам юного Гоголя, «вдруг, за одним разом, отрывает человека от земли его, оглушает его громом могущих звуков и разом погружает его в свой мир» (статья «Скульптура, живопись и музыка»; опубликована в сборнике «Арабески», 1835). Музыкант С... мог бы подписаться под этим восторженным гимном музыке. «Пальцы мои коснулись клавишей, и душа моя перелетела в другой мир...»; «Мне мечталось, что мы равны с нею, что мы жили в царстве музыки...» В царстве музыки забываются горести жизни, властвуют гармония и красота.

И описание бегства С... оснащается двумя излюбленными романтическими образами — звездного неба⁸ и пения. «Представьте, что этот человек идет по необозримой степи, смотрит на *небо*, усеянное миллионами звезд, и поет: я пел, что певала она». Но дальше — как падение с неба на землю, в бездну: «Теперь вообразите себе земскую полицию, уездный суд, душную тюрьму уездного города... Вообразите заклеенные лица и лица, приготовленные, сотворенные для клейма: это были мои судьи, мое жилище и мои товарищи». И когда С... по приговору суда был отдан в

солдаты, он не упускает случая с иронией отметить, что наконец-таки осуществилась его мечта о равенстве: «С каким поэтическим трепетом увидел я в первый раз это поприще, где падают люди не по выбору, а кто попадается...»

Оглядываясь на все пережитое, С... делает признание: «Зато я теперь вымещаю тогдашние страдания на первом, кто попадетсЯ. Понимаете ли вы удовольствие отвечать грубо на вежливое слово, едва кивнуть головой, когда учтиво снимают перед вами шляпу, и развалиться в креслах перед чопорным баричем, перед чинным богачом?» Вымещать «на первом, кто попадетсЯ», — это и есть излишество мести, порожденное горьким опытом романтического отпадения, пережитых страданий. Но как социально колоритно признание С...! Истинность его была отмечена Белинским (1. 282) и — с несколько иной, «осуждающей» по отношению к персонажу интонацией — Пушкиным (в рецензии на «Три повести»): «Несмотря на то, что выслужившийся офицер, видимо, герой и любимец его воображения, автор дал ему черты, обнаруживающие холопа» (далее следует только что приведенная цитата из «Именин»).

У Павлова социальная критика почти нерасторжимо переплеталась с полемикой литературной.

В «Ятагане» княжна, влюбленная в Бронина, разжалованного в солдаты, украшает своего избранника «розами воображения»: «Для нее это был человек, разжалованный не по обыкновенному ходу дел, но жертва зависти, гонений, человек, против которого все-ленная сделала заговор, и княжна вступалась за него и взглядывала так гордо, так нежно, как будто столько любви у нее, что может вознаградить за ненависть целого света». В воображении княжны развернут целый романтический сюжет, собранный из деталей и мотивов романтической литературы, — сюжет, и соприкасающийся с действительным сюжетом повести и резко ему противопоставленный. Потому что Бронин — в самом деле «жертва гонений и зависти», но осуществившихся не каким-либо экстраординарным манером, а «по обыкновенному ходу дел», да еще по ходу дел российского военного ведомства (на этом фоне иронично звучит деталь воображаемого мира княжны: против Бронина «*вселенная* сделала заговор»). И она, княжна, истинная романтическая героиня, готова была вознаградить страдальца «за ненависть целого света» (как черкешенка? или как подруга Войнаровского?..) и вознаградила бы, если бы... не одно щекотливое обстоятельство. Ведь Бронин — солдат. «Спокойствие, блестящую будущность, добрую славу, самое жизнь она отдала бы ему, да как отдать руку?.. Солдату нельзя ездить в карете!..» Тут словно отказывают законы романтического течения действия....

Повествователь следующим образом обобщает опыт персонажа (княжны), отклонившегося от амплуа романтической героини: «Припишите это порочному устройству обществ, прокляните обычай людей, но согласитесь, что есть ядовитые безделки, на которые не наступит ничья нога и о которых можно без греха помнить в самые небесные минуты на земле». Сентенция построена на излюбленной романтической оппозиции «низкого» и «высокого», «земного» и «небесного», «ядовитых безделок» и «небесных минут». И прежде бывало так, что второй элемент оппозиции уступал первому. Но уступал внешне (в жизненной практике), сохраняя внутреннюю ценность и значительность. В сентенции же повествователя момент прозы иронически включается в понятие «высокого» («...о которых можно без греха помнить в самые небесные минуты...»), заявляя о своей могущественной власти. Изысканная (до нарочитости!) парадоксальность повествовательной манеры Павлова расслаивает стереотипы романтического мирозерцания.

Пушкин (в упоминавшейся рецензии), замечая, что повести Павлова «имели успех вполне заслуженный», объяснял это тем, что они «рассказаны... слогом, к которому не приучили нас наши записные романисты». Под «слогодм» в широком смысле нужно, очевидно, подразумевать и новизну обработки традиционной романтической коллизии, хотя было бы крайне некорректным делать отсюда вывод, что наличие, скажем, социальной мотивировки неизбежно вело к высшей степени художественности. В случае с «Тремя повестями» Павлова наблюдалось (как отметил Пушкин) противоположное: социальное заострение вело порою к психологическому мелодраматизму и аффектации.

Примечания

¹ *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 1. С. 155. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

² См. об этом в нашей статье: Утверждение критического реализма: «Натуральная школа»//Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. С. 241–242.

Предвестием описанного конфликта «натуральной школы» и, в частности, функциональной роли переезда в Петербург являлись произведения В. Ф. Одоевского «Новый год (из записок ленивца)» (1831), «Петербургские письма» (1835) (карьера Вячеслава). Это отмечено В. М. Гуминским в его книге «Открытие мира, или Путешествия и странники» (М., 1987). Но следует иметь в виду, что в первом случае метаморфоза Вячеслава описана с точки зрения неизменившегося человека («ленивца»), а во втором случае произведение не закончено.

³ Лезметс Х. Д. Метафора в русской романтической прозе 30-х годов XIX века: Автореферат дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Тарту, 1974. С. 22–23.

⁴ Все это уже не раз отмечалось. обстоятельные сопоставления «Дмитрия Калинина» с комедией «Горе от ума» см., в частности: *Нечаева В. С.* Белинский: Начало жизненного пути и литературной деятельности, 1811–1830 гг. М., 1949.

⁵ *Кукольник Н. В.* Торквато Тассо: Большая драматическая фантазия в стихах. СПб., 1833. С. 9.

⁶ Говоря о «болтовне» в романе, Пушкин имел также в виду «Странника» (1831–1832) А. Вельмана: «В этой немного вычурной болтовне чувствуется настоящий талант» (из письма к Е. М. Хитрово от 8 мая 1831). В произведении Вельмана элементы романтической коллизии преобразованы и осложнены иронической манерой повествования (см. об этом в нашей книге: Диалектика художественного образа. М., 1987. Гл. «Развитие «романтически-иронического» повествования»).

⁷ См., в частности, об этом в примечаниях А. Н. Трифонова в кн.: *Павлов Н. Ф.* Повести и стихи. М., 1957. С. 334–335.

⁸ Ср. в повести «Фрегат “Надежда”» размышления Правина: «Да, созерцая свод неба, мне кажется, грудь моя расширяется, растет, обнимает пространство... Не умею высказать этого необъятного чувства, но оно просыпается во мне каждый раз, когда я топлюсь в небе... оно залог бессмертия, оно искра Бога!» Отзвук этой символики — в письме Белинского к Н. Станкевичу (1839): «И ты напрасно советуешь мне чаще смотреть на синее небо — образ бесконечного, чтобы не впасть в кухонную действительность...» (11. 387).

ЭНТУЗИАЗМ ПРОТИВ СКЕПТИЦИЗМА

(На пути к диалогическому конфликту)



Дмитрий Калинин и Сурский

Задержимся еще на «Дмитрии Калинине» Белинского. У этой «драматической повести» есть удивительное свойство. Далекая от художественного совершенства, изобилующая эффектами, стилистическими вычурами, незрелая, как это вскоре почувствовал сам автор¹, она тем не менее весьма интересна в историко-литературном смысле. «Дмитрий Калинин» наметил контуры новых поэтических проблем. Похоже, что девятнадцатилетний автор, с явным риском перегрузить пьесу, с явным ущербом для художественной цельности, поспешил насытить ее всем, что он считал литературно актуальным и важным.

В этой главе мы говорим о начатках диалогического конфликта, образуемого столкновением двух персонажей — Дмитрия Калинина и Сурского. Характер первого, этого типичного центрального персонажа романтического произведения, нам уже известен. Но соседство с Сурским освещает его с новой, необычной стороны.

Сурский все время «осаживает» своего друга, перебивает его горячие речи холодными репликами. «Я вкусил на земле радости неба, я выпил до дна чашу любви и наслажденья, я жил в полном смысле этого слова...» — говорит один. «Помилуй, Дмитрий, опомнись: ты совершенно из себя выходишь. Бога ради, умерь свои восторги», — отвечает другой. «Слышишь ли, как сильно бьется мое сердце, видишь, как я весь дрожу: неужели это не есть предвестие счастья?..» — восклицает один. «Ну-ка, брат, не хочешь ли запить поэтические восторги прозаическим чаем...» — советует другой.

В мечтаниях Дмитрия возникает идея бегства с возлюбленной — типичного романтического бегства, — «если не на край света, то, по крайней мере, так далеко, чтобы счастье наше не могло мучить души злых. Ты сам, мой друг, последуешь за нами, не правда ли?..

Я буду иметь детей, ты будешь их воспитывать... Не правда ли: это прекрасно?.. Так мы будем счастливы, не правда ли?..» У Сурского предложение отправиться в далекий край с единственной целью нянчить детей своего друга не вызывает восторга. Его увлекающий неистовый друг выступает тут почти в комическом свете. Едва ли это случайный для молодого драматурга прием.

Что же разделяет друзей? Подчеркнем с самого начала: по критическому отношению к российским порядкам, вражде к «*пред-рассудкам*» Сурский — единомышленник Калинина. Мы уже знаем, какой вес падает на это слово. «Свободен ли ты от предрассудков?» — спрашивает Дмитрий друга перед тем, как сообщить ему тайну своего происхождения: он, Калинин, — бывший крепостной. «В самом деле? Ну, великая важность! Есть же чего стыдиться!» — такова невозмутимая реакция Сурского.

Спор касается не оценки ситуации, а путей и способов ее изменения. Сурский находит естественным чувство Калинина к Софье, но считает, что он не должен был нарушать морального закона, сойдясь с нею до брака, не должен вообще претендовать на ее руку, если родители Софьи против. После исповеди Дмитрия спор друзей достигает накала и остроты драматического агона.

«*Сурский*. ...Кто да тебе право нарушать законы твоего отечества, обычаи общества, среди коего живешь, — обычаи, освященные веками? Отвечай мне... С спокойным челом еще раз повторяю: «слова мои справедливы!..»

Дмитрий. Нет, несправедливы! Когда законы противны правам природы и человечества, правам самого рассудка, то человек может и должен нарушать их... Неужели людей соединяют ничтожные обряды, а не любовь?

Сурский. Последняя соединяет, а первые утверждают это соединение. Если бы ты с своею любезною жил на необитаемом острове, то в таком бы случае одна природа подавала бы тебе законы. А когда ты живешь с людьми... то и должен от них зависеть».

В центре спора право на нарушение социальных законов и укоренившихся моральных обычаев. Или — если придерживаться принятых нами категорий — в центре спора важнейшие моменты романтического процесса отчуждения. Дмитрий не только субъект, но и своеобразный идеолог этого процесса. Сурский же антагонист и убежденный противник.

Тем не менее с развитием действия открывается нечто неожиданное. Оказывается, и Сурский «некогда донкихотствовал потвоему», то есть на манер Дмитрия Калинина. Оказывается, и он пережил сходное с тем, что обуревают его друга: «И в моей, ныне

ледяной, груди билось некогда пламенное сердце; и моя, ныне холодная, душа некогда кипела страстями; и мое, ныне погасшее, воображение было некогда, к моему несчастью, слишком живо, слишком услужливо».

Сюжетные моменты, то есть серия узнаваний, укрепляют эту аналогию. Оказывается, Рудина, бывшая воспитательница Софьи, — возлюбленная Сурского. А князь Кизяев, сватающийся к Софье, — тот самый «злодей», который под ложным именем Мансырева обольстил Рудину и бросил ее. Возникает сюжетный параллелизм: в прошлом — взаимоотношения Сурского и Рудиной, в настоящем — Дмитрия и Софьи. И кажется, что различается лишь финал обеих историй: если Сурский и Рудина примирились, придя в результате тяжких испытаний, людского коварства к своего рода отречению, *Entsagung*, то Дмитрий и его возлюбленная сопротивляются изо всех сил и гибнут.

Однако если присмотреться, то и с самого начала переживания Сурского и Рудиной протекали несколько иначе. «Я не знал, как ты, этих неистовых восторгов любви, — говорит Сурский Калинин, — я не горел в этом пожирающем огне, который погубил тебя; но я испытал это тихое биение сердца, это сладостное смятение...» Софья же говорит Рудиной, вспоминая о своей любви к Сурскому: «Нет, моя любовь совсем не такова! Я жертвовала своему любезному всем, чем только могла жертвовать».

С одной стороны, тихое, спокойное горение, уступающее внешней силе. С другой — бурный, всеуничтожающий пламень. Любовь, во втором ее проявлении — истинно романтическое, то есть небесное чувство («ты, в душе которой горят искры огня небесного...» — говорит Дмитрий Софье); это чувство не может изменить самому себе, уступить внешней силе, иссякнуть или исчезнуть. Словом, при некотором внешнем подобии оба процесса протекают на разных уровнях. Нельзя сказать, что прежний Сурский — это сегодняшний Калинин. Нет, стадии их романтического обольщения никогда не совпадали; поэтому не совпадут и заключительные стадии коллизии. И если в первом случае предопределен компромисс и примирение, то во втором — борьба до конца и гибель.

А как же понимать ироническое оппонирование Сурского Калинин, из чего видно, что первый часто не так уж не прав, а второй часто не совсем справедлив? Этот факт вновь показывает довольно сложный характер романтической художественной мысли и в то же время ее определенность и рельефность.

Иначе говоря, романтизм не боится оттенить слабости центрального персонажа, не боится даже выставить его в смешном

свете (вряд ли случайно двойная ироническая трактовка идеи эскапизма — первый раз в реплике Дмитрия о бегстве в дальний край с Сурским в качестве ментора его детей; и второй — в напоминании Сурского, что мы не на «необитаемом острове»). Романтизм видит теневые стороны позиции персонажа с точки зрения реального человеческого общения, но он признает их не тривиальной ошибкой или недостатком, но обратной стороной моральных достоинств, высоты устремлений. Ибо благоразумие Сурского, при всей его основательности, — это начало консервативное и сдерживающее (тут также красноречива ироническая перекличка Сурского и Рудиной с «лицемером» и крепостником Сидором Андреевичем. «Терпеть!» — советует Сурский; «...делать нечего, надобно терпеть да молчать», — говорит Рудина. И Сидор Андреевич того же мнения, призывая на помощь евангельское изречение: «Рабы, повинуйтесь во всяком страхе владыкам...»). Начало же движения, разрыва со всем укоренившимся и освященным традицией и законами представлено Калининым. Он не знает ни в чем меры, впадает в излишество мести, идет на преступление, на гибель — но только таким путем нарушается статус-кво.

Обратим внимание на неотмеченное в исследовательской литературе сходство взаимоотношений Сурского и Алеко, с одной стороны, и старого цыгана и Алеко — с другой. Речь идет о некотором объективном сходстве в типе сопоставления контрастных персонажей, хотя и прямое следование Белинского поэме Пушкина не исключено (об этом напоминает выбор эпиграфа к пьесе: «И всюду страсти роковые, И от судеб защиты нет!»).

После рассказа Сурского об обольстителе его возлюбленной Дмитрий спрашивает: и ты не нашел «подлеца», не решился «отомстить ему»? Это напоминает недоумение Алеко, почему обманутый цыган «не поспешил... вослед неблагодарной» и ее соблазнителя. «Для чего? — дважды спрашивает Сурский. — Ведь я этим не возвращу потерянного счастья». Сравним ответ Старика: «К чему?.. Что было, то не будет вновь». Сурский убежден: «Что ни говори, а я не могу быть его судьбою». Право мести, наказания, нарушения закона он за собою не признает — как и старый цыган.

Но вспомним самохарактеристику Алеко: «Я не таков. Нет, я не споря От прав моих не откажусь! Или хоть мщеньем наслажусь...» Так и Дмитрий Калинин «не отказывается» от своих прав, идет на кровавую месть, на преступление. Дмитрий, в своем излишестве мести мечтающий «истребить этот чудовищный мир», заслуживает упрек Сурского: «Безумец! Итак, только потому, что ты несчастлив, должен погубить весь мир, в отношении к которо-

му ты есть не что иное, как ничтожная пылинка? Не есть ли это порыв эгоизма, которым ты столько гнушался, не есть ли это отсутствие любви к общему благу?» Это напоминает упрек в эгоизме, брошенный Алеко отцом Земфиры: «Ты для себя лишь хочешь воли...»

Как и Сурский, старый цыган хранит под холодностью настоящего память о волнениях прошлого. И он тоже пришел к благоразумному приятию всего сущего, к душевному Entsagung. Теперешний старый цыган и Алеко — это две противоположные духовные стадии, два разных типа мироощущения. И эти стадии также не взаимозаменяемы. Алеко нельзя представить себе на месте молодого цыгана; а последний никогда не был и уже не будет в ситуации отчаявшегося и озлобленного «сына цивилизации». Духовное развитие обоих персонажей и тут протекало на разных уровнях.

Однако не менее важны и отличия в сопоставлении персонажей у Пушкина и у Белинского. Отец Земфиры не только не мстил, но и не имел морального основания для мести. В измене Земфиры нет коварства «злодея», нет интриги, есть только естественная изменчивость чувств, право свободного сердца. Отсюда в речи цыгана мотив неизбежного отцветания жизни, неумолимого чередования счастья и потери: «Чредою всем дается радость...» Этот мотив невозможен в устах Сурского, чье счастье было разрушено не естественным течением жизни, но коварством Кизяева, душевной слабостью Рудиной. Отсюда и в призыве Калинина к мести — моральное обоснование борьбы справедливости со злодейством, обезвреживания порока: «Оставивши его жить, ты дашь ему средства продолжать свои злодейства».

Эти и некоторые другие несовпадения ведут к отличию более глубокому. У Пушкина обе стадии мотивированы историко-философски: принадлежностью к различным культурным укладам — первобытно-патриархальному, только вступающему в пору индивидуализирующегося чувства, и развитому цивилизованно-европейскому (укладам, взятым, разумеется, не конкретно-исторически, но обобщенно-условно). Отношение Пушкина к обеим стадиям развития персонажей пронизано и острой болью и мудрой философской приемлемостью: он сознает не только сильные и теневые стороны каждой из них, но и неизбежность их чередования и смены. У Белинского обе стадии существуют в пределах *одного* культурного мира — настоящего как единственно актуального и сущего. И соотношение этих стадий приобретает не столько историко-философскую, перспективную, сколько абсолютно-ценностную иерархичность: строй мыслей и чувств, воплощаемый Калининым, при всей их уязвимости, выше и ценнее того строя, который олицетворяет Сурский. Иначе

говоря, автор «Дмитрия Калинина» воспользовался элементами диалогического столкновения персонажей для постройки и развития типично романтического конфликта.

«Странный человек» Лермонтова

О том, что художественные устремления молодого Белинского не были изолированными и случайными, свидетельствует его красноречивая переписка с Лермонтовым. С Лермонтовым как автором «романтической драмы «Странный человек», которая датируется примерно тем же временем (1831), что и «Дмитрий Калинин». До некоторой степени диалогическое столкновение Калинина и Сурского дублируется контрастной парой: Владимир Арбенин и Белинской (именно так звучит фамилия этого героя в пьесе Лермонтова)².

Уже первая в пьесе встреча обоих персонажей обнаруживает две противоположные жизненные философии. «Что так задумчив? — обращается Белинской к другу. — Для чего тому считать звезды, кто может считать звонкую монету!» Он же советует Владимиру «неприятности... переносить... с твердостью», на что тот реагирует примерно так же, как Калинин на призывы Сурского к терпению: «Переносить! переносить! — как давно твердят это роду человеческому...» Сравним реплику Дмитрия: «Опять-таки терпеть — да на что? и почему? Неужели человек во все продолжение своей жизни непременно должен страдать?..»

По убеждению Белинского (повторяем, речь идет о персонаже лермонтовской пьесы), человек должен соотноситься с реальным положением вещей, ставить перед собою исполнимые цели. «Зачем не отстать, если видишь, что цель не может быть достигнута?»; «Друг мой! ты строишь химеры в своем воображении и даешь им черный цвет для большего романтизма».

И обвинение в «эгоизме» тут как тут: когда Арбенин сказал, что его переживания превосходят страдания крепостного крестьянина, Белинской возразил: «О, эгоист! Как можно сравнивать химеры с истинными несчастьями? Можно ли сравнить свободного с рабом?»

Поступки и высказывания Белинского вытекают из цельной философии «рассудка», по его собственному определению. «Жизнь не роман!» У нее свои жестокие законы; к ним нужно приравниваться и извлекать из них выгоду.

Прагматизм Белинского намного ниже и мельче культа реальности Сурского, Белинской исповедует философию жизни в са-

мом пошлом значении этого понятия — как право более удачливого, ловкого, расчетливого. В отличие от верного чувству дружбы Сурского, он сам ставится соперником своего друга Арбенина, женится на его возлюбленной. Мотивы женитьбы Белинского четки и однозначны: отнюдь не любовь, даже не увлечение, но материальный расчет, выгода («карманная чахотка», как признается он сам). В противоположность Сурскому, бескорыстному в своих взглядах и поведении, лермонтовский герой не лишен низкой хитрости и коварства.

Однако в каком смысле — коварства и хитрости? Формально-этически Белинской непогрешим. Он ни в чем не нарушил законов общежития. «Разве я употребил во зло твою доверенность? — спрашивает он Арбенина. — Разве я открыл какую-нибудь из твоих тайн? — Загорскина прежде любила тебя, — положим; а теперь моя очередь. Зачем ты тогда на ней не женился!..» Белинской честен в смысле исповедуемой им философии «рассудка» — о вступил в свободное соревнование: «чья возьмет», употребляя для выигрыша все дозволенные людским общежитием средства.

Судить Белинского можно не с позиций этого общежития, а с более высокой точки зрения (а тем самым — заодно — судятся и законы людского общежития). Белинской погрешил против дружбы с Арбениным. Против любовного чувства центрального романтического персонажа, имеющего — в силу высоты своего душевного строя — право на особый счет, на особое к себе отношение. Ведь то, что для других является преходящей страстью, мимолетным увлечением или даже расчетом (как для Белинского), для него вопрос жизни.

Измена друга в развитии конфликта драмы — это звено в целой цепи других, увы, неперенных потерь романтического персонажа. Потеря родных — смерть матери и отцовское проклятие, коварство друга, наконец, потеря возлюбленной... Кольцо одиночества сжимается до предела.

Повторяем: Белинской — не равня Сурскому в диалогическом споре. Кстати, нет у Белинского романтического прошлого (вообще его предыстория отсутствует). Но поскольку романтическая драма заведомо исключает равенство уровней центрального персонажа и его оппонентов, последние все же сопоставимы между собою. Ибо Белинской сходен с Сурским тем, что он также оттеняет уязвимые, слабые стороны позиции центрального персонажа с точки зрения жизненной реальности, одновременно философски и морально возвышая эту позицию.

Экскурс в прошлое:
«Чувствительный и холодный» Карамзина
Экскурс в будущее:
«Обыкновенная история» Гюнчарова

У диалогического столкновения персонажей, как оно было дано романтической драмой, есть литературный источник: очень любопытное в историко-теоретическом смысле произведение Н. М. Карамзина «Чувствительный и холодный» (1803). В этом очерке впервые на русской почве подробно разработана типология двух противоположных характеров, двух форм мирозерцания и поведения («Два характера» — подзаголовок очерка).

Развивающийся в манере сравнительного жизнеописания вымышленных персонажей Эраста и Леонида, очерк уже обнаруживает беспристрастное стремление взвесить сильные и слабые стороны каждого типа, не давать исключительного преимущества ни одному из них. «Чувствительный» Эраст, при его бескорыстии и самоотверженности, не смог ничем помочь тонущему мальчику и сам чуть не погиб; выручил же обоих из беды «холодный» и рассудительный Леонид. Последний делал «много добра, но без всякого внутреннего удовольствия». Эраст же был искренне расположен к добрым поступкам, но практическая беспомощность и отсутствие жизненного такта сводили его лучшие намерения на нет.

Однако при беспристрастном отношении к обоим типам «чувствительный», по крайней мере в одном отношении, поставлен выше «холодного». Начало движения, разрыва связано с первым, а не со вторым. Его проявления сопряжены с крайностями, с нарушением гармонии, с гибелью, но это все неизбежные атрибуты беспокойства духа.

Еще в «Письмах русского путешественника» (письмо из Риги от 31 мая 1789) Карамзин характеризовал Ленца, поэта, представителя «Бури и натиска», словами «одного лифляндского дворянина»: «Глубокая чувствительность, без которой Клопшток не был бы Клопштоком и Шекспир Шекспиrom, погубила его».

В очерке «Чувствительный и холодный» эта мысль обобщена следующим образом: «Равнодушные люди бывают во всем благоразумнее, живут смиреннее в свете, менее делают бед и реже устраивают гармонию общества; но одни чувствительные приносят великие жертвы добродетели, удивляют свет великими делами, для которых, по словам Монтаня, нужен всегда “небольшой при-мес безрассудности”».

Уже в этом сопоставлении предчувствуется романтическая дилемма и вытекающее из нее неравенство уровней, на которых находятся противоположные характеры.

Предчувствуется в жизнеописании Эраста и типичная романтическая биография: разочарование в любви, в светском окружении, неудачи на служебном поприще, крах честолюбивых и благородных планов порождают стремление забыться, переменить место. Правда, это еще не романтическое бегство, но «путешествие» («Эраст искал рассеяния в путешествии...»); оно, так сказать, более экстенсивно, не концентрируясь, как первое, в резком импульсивном шаге, в разрыве.

Само определение романтического персонажа в диалогическом столкновении ведет к категории, данной Карамзиным. Сурский говорит о Калинине: «Да, чувствительность, соединенная с пылкостью, есть ужасный дар неба. Горе тому, кто рожден с ними и не умеет покорить их под власть рассудка!» Антагонист Арбенина Белинской делает такое же предсказание: «Тебя погубит эта излишняя чувствительность!»

Между романтиком Калининым и «чувствительным» Эрастом можно протянуть еще одну нить. «Эраст обожал Катона, добродетельного самоубийцу; Леонид считал его помешанным гордецом. Эраст восхищался бурными временами греческой и римской свободы; Леонид думал, что свобода есть зло, когда она не дает людям жить спокойно». С этим сопоставимо свободолюбие Калинина, его сочувствие античности, а также принятие самоубийства в качестве акта сохранения свободы и чести. Софья вспоминает те «сладостные минуты», когда Дмитрий читал ей, «как Брут казнил сыновей своих, как окончили жизнь свою Лукреция, Виргиния, Клеопатра, как умерли, защищая свободу, два последние римлянина...».

Однако Карамзин ставит проблему сравнительно-типологической; его интересуют два различных проявления характера вообще как феномен человеческой природы и мироустройства (сверхзадача сопоставления — полемика с поверхностным просветительством. «Нет! — провозглашает Карамзин. — Одна природа творит и дает: воспитание только образует»). Установка же Белинского или Лермонтова не описательно-психологическая, но, так сказать, художественно-динамическая. Различие типов строго соотнесено с современной драмой, с актуальным и мучительным процессом духовного созревания и социального отчуждения. Иначе говоря, то новое, что было явлено в данном случае романтической поэтикой, заключалось в подчинении моментов диалогического столкновения центральному романтическому конфликту.

От романтической драмы Белинского и Лермонтова мы сделали шаг в прошлое, в предысторию диалогического столкновения. Теперь сделаем небольшой экскурс в будущее — в 40-е годы XIX в., когда была написана «Обыкновенная история» Гончарова.

В другой работе³ мы доказывали ту мысль, что это произведение представило законченную форму диалогического конфликта, когда столкновением двух персонажей — Петра и Александра Адуевых — осуществляется очная ставка противоположных типов мироощущения и мысли, расчетливо-прагматического и «романтического», когда трезво и беспощадно учитывались сильные и слабые стороны каждого из оппонентов, по отношению к которым авторская позиция вырисовывалась как более высокая и многосторонняя.

Теперь мы можем добавить, что диалогический конфликт «Обыкновенной истории» и близких к ней в рамках «натуральной школы» произведений, так сказать, достроил, «дооформил» давнюю традицию, ведущую через романтическую литературу рубежа 20—30-х годов к типологическому очерку Карамзина⁴. Разительно совпадает подчас не только общий контур коллизии, но и отдельные его части и штрихи.

«Эраст называл его грубым, бесчувственным, камнем и другими подобными ласковыми именами. Леонид не сердился, но стоял на том, что благоразумному человеку надобно в жизни заниматься делом, не игрушками разгоряченного воображения». Если бы не имена, то можно было бы подумать, что это эпизод из длительных словопрений, какие вели Адуев-старший и его племянник, а не деталь сравнительного описания двух характеров у Карамзина.

Леонид женился только «для порядка в доме», заблаговременно объявив невесте условие: «1) ездить в гости однажды в неделю; 2) принимать гостей однажды в неделю; 3) входить к нему в кабинет однажды в сутки, и то на пять минут». Если бы не имя «Леонид», можно было бы решить, что это философия любви, исповедуемая Петром Адуевым.

Однако не менее разительно и своеобразие заключительной стадии коллизии у Гончарова. Дело не только в том, что в «Обыкновенной истории» с течением времени меняются оба персонажа, обе стороны конфликта, в то время как в романтической драме, в крайнем случае, возможно изменение лишь одной стороны (такое движение Сурского от стадии юношеского оболыщения к стадии холодной рассудочности), а другой, истинный романтик (Калинин, Арбенин) остается неизменным. Еще важнее в романе Гончарова возможность соизмеримости, соотносимости обеих судеб, обеих эволюционных линий — опять-таки в отличие от предыду-

щих произведений. О прежнем Сурском нельзя сказать, что это сегодняшний Дмитрий; но молодой Адуев повторяет романтическую стадию своего дяди, и, отрезавший и одумавшийся, он вступает на тот путь карьеры и расчета, по которому уже прошел его бывший оппонент. Иначе говоря, *оба процесса происходят уже на одном уровне*, романтическая иерархия планов исключена, каждый из них равноправен, представляя лишь разные фазы единого круговорота жизни, одной «обыкновенной истории».

Экскурс к роману Гончарова обнажает «связь времен». Он показывает, как на стадии реалистического мышления «натуральной школы» нащупанная русским романтизмом поэтика диалогического спора была переоформлена в стройный и почти математически выверенный диалогический конфликт.

Примечания

¹ В одной из рецензий 1835 г., предостерегая молодых писателей от печатания незрелых произведений, Белинский делает следующее автобиографическое признание: «Мы говорим это от чистого сердца, говорим даже по собственному опыту, потому что имеем причины благодарить обстоятельства, которые помешали нам приобрести жалкую эфемерную известность мнимыми произведениями искусства...» (*Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 2. С. 211*).

² Мы не рассматриваем вопроса о том, мог ли послужить реальный Белинский прототипом его однофамильца, персонажа лермонтовской драмы. Эйхенбаум категорически отрицает такую возможность: «В это время Лермонтов не имел никакого представления о студенте В. Г. Белинском...» (*Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1964–1965. С. 185*).

³ В частности, в разделе о «натуральной школе» в кн.: Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. 1. С. 257 и след.

⁴ Глубокий интерес Гончарова к Карамзину известен. См. об этом в частности: *Rothe H. Das Traumschiff oder zur theoretischen Grundlegung des Realismus bei Goncarov/Ivan A. Goncarov: Leben, Werk und Wirkung. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 112–114*; *Heier E. Zu I.A. Goncarovs Humanitätsideal in Hinsicht auf die Gesellschaftsprobleme Russlands (Ibid. S. 54–56)*. Исследователи отмечали главным образом сходство в «гуманистическом идеале» обоих писателей, трезвость и объективность их мысли, а в художественной плоскости — преемственность «Фрегата “Паллады”» по отношению к «Письмам русского путешественника». Однако понимание преемственности, как мы увидим, должно быть расширено и распространено, в частности, на разработку художественной коллизии. О традиции, ведущей от произведения Карамзина «Чувствительный и холодный» к «Обыкновенной истории» Гончарова, см. также: *Краснощекова Е. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997. С. 49 и далее.*

«ЛИТЕРАТУРА ВОЛИ» ИЛИ «ЛИТЕРАТУРА СУДЬБЫ»?

(О романтической двуплановости)



Двойная мотивировка во «Фрегате “Надежда”»

Явление, которому посвящена настоящая глава, связано с категориями необходимости и человеческой свободы, «рока» и борьбы с «роком», то есть с излюбленными категориями романтиков и, соответственно, их исследователей. Приведем слова А. А. Бестужева-Марлинского. Сопоставляя литературу доромантическую и романтическую, он писал в 1833 г.: «Я назвал бы первую литературой судьбы, вторую — литературой воли. В первой преобладают чувства и вещественные образы; во второй царствует душа, побеждают мысли. Первая — лобное место, где рок — палач, человек — жертва; вторая — поле битвы, на коем сражаются страсти с волею, над коим порой мелькает тень руки провидения» («О романе Н. Полевого “Клятва при гробе Господнем”»). Мы подойдем к этим категориям со стороны поэтики конфликта, сообщающей им более подвижный, диалектический смысл, чем это иногда кажется.

Вот повесть Бестужева-Марлинского «Фрегат “Надежда”» (1833). Перед нами типичная история романтической любви, заканчивающаяся гибелью главных персонажей — капитана Правина и Веры. «Трагическая судьба, постигшая двух благородных и честных людей, виновных лишь в том, что они пренебрегли светским кодексом во имя подлинной человеческой любви, — основная идея повести», — подытоживает исследователь Бестужева-Марлинского¹.

Персонажи повести «виноваты», однако не только в нарушении светского кодекса. Князь Петр, муж Веры, застигнув любовников врасплох, говорит Правину: «Вы, которого я принял к себе в дом как друга, которому доверился как брату, и вы обольстили мою жену... запятнали доброе имя, пустили позор на два семейства, отняли у меня дом и лучшую отраду мою — любовь супруги, вы, сударь, одним словом, похитили честь мою...» Предложение

Правина о дуэли («Час и место, князь! Я знаю важность моей вины...») оскорбленный муж отвергает вопреки не только светским представлениям о чести, но и пристрастия романтической поэтики к этому экстраординарному способу разрешения сюжетной коллизии. Отвергает без малейшего ущерба для своего нравственного престижа; наоборот, этот шаг сообщает князю Петру печать достоинства и благородства. «Думаете загладить все это пистолетным выстрелом, прибавя убийство к разврату? Послушайте, г. Правин: я сам служил моему государю в поле, и служил с честью. Я не трус, м.г., но я не буду с вами стреляться; не буду, потому что нахожу вас недостойным этого...»

Белинский недоумевал: князь Петр «на полутора страницах говорит экспромтом «речь», сочинение которой сделало бы честь самому Правину»². Недоумение оправданное, так как до сих пор о князе Петре говорилось только как о примитивном существе, для которого вкусная еда заманчивее «всех очей в мире», которого интересовала только кухня «со всеми затеями гастрономии», словом, как о типичном представителе светского окружения, на чьем фоне обычно развивалась драма высокой романтической страсти. Тем не менее писатель дает понять, что перемена персонажа — определенный момент эволюции. Бестужев-Марлинский «не забыл», каким он его рекомендовал вначале; он сознательно хотел вызвать впечатление контраста по отношению к прошлому («Физиономия и осанка князя, *весьма обыкновенные*, одушевились в то время каким-то необычайным благородством»), и этот контраст вытекал из общего развития коллизии. Князь Петр *потому* вдруг предстает благородным, привлекательным, что в этот момент по своему прав, а его антагонист действительно виновен, или, скажем осторожнее, не невиновен перед ним.

Еще очевиднее вина Правина перед командой фрегата, которую он, спеша на берег к Вере, бросил в непогоду, в шторм. Шестнадцать погибших, разбитый корабль — такова плата за любовное свидание. Терзающийся муками совести, молящий о смерти, Правин понимает, что он совершил: «И я, преступник... который играл царскою доверенностью, который обольстил, погубил любимую женщину, обидел друга, запятнал русский флот, утопил шестнадцать человек...»

Но спрашивается: мог ли Правин избежать этого пути? Ведь это он, Правин, по характеристике повествователя, принадлежал к «избранным небом», к тем исключениям, которые поднимаются над «бурной, мутной волной», именуемой «поколением нашим». Ведь это для него как для истинного романтического героя любовь была выше всего («...в ней судьба моей жизни, в ней сама жизнь

моя»), сильнее людских отношений и природной стихии («что значит эта буря против бунтующей в моей груди?..»). Ведь это он, покидая «проклятый Петербург», вступал на роковой путь романтического скитальца («Я, бедный скиталец, останусь над бездною один-одинок»), рвущего со своими соотечественниками, со всем укладом их жизни, — и прощальным залпам орудий, при отплытии корабля, он внимает «будто своему приговору, прочитайному на неведомом для него языке».

Круг замыкается: центральный романтический персонаж руководствуется собственной, чреватой волнениями и бедами этической нормой, но она выбрана им не произвольно. Он принес другим страдания, вызвал жертвы, но в том нет его исключительной вины, а есть предназначение, от которого невозможно отклониться. Он перешагнул, переступил через благополучие и спокойствие других, через принятые нравственные законы, но это преступление было одновременно актом высокой душевной устремленности. Он был одновременно свободен и несвободен в своих действиях, и поэтому приведенное выше выражение Марлинского «литература воли» не адекватно романтизму. Но так же неточно было бы определение «литература судьбы».

Если же перевести все сказанное на язык принятых нами категорий поэтики, то сложность в том, что все происходящее получает двойную мотивировку, двойное объяснение: с одной стороны, наглядно описанным течением событий и активной ролью в них главного героя, с другой — неким независимым от него, до конца не раскрытым, но только обозначенным, наконец, даже им самим не осознанным его сверхличным потенциалом.

Отсюда недифференцированность моральной оценки в романтических произведениях. «Фрегат “Надежда”» заканчивается выводом повествователя: «Существует ли в мире хоть одна вещь, не говоря о слове, о мысли, о чувствах, в которой бы зло не было смешано с добром? Пчела высасывает мед из белладонны, а человек вываривает из нее яд... Бросим же смешную идею исправлять словами людей! Это забота провидения. Мы призваны сказать: так было, — пусть время извлечет из этого злое и доброе».

Прежде, на стадии своего предромантического творчества, в повестях «Роман и Ольга» или «Замок Нейгаузен» (см. об этом в главе 7), Бестужев исходил из четкой альтернативы доброго и злого; теперь он признает ее не только трудной, но и неверной. Прежде обращение к будущему времени было чисто символическим: повествователь уже знал его приговор. Теперь суд потомков не предугадывается и роль повествования как бы только в том, чтобы представить им максимально полные и объективные свидетельства.

Перед лицом этой сложности оценивается диалогическое столкновение персонажей (явление, описанное нами в предыдущей главе). Во «Фрегате “Надежда”» роль трезвой благоразумной стороны выполняет Нил Павлович, ревностный служака, лейтенант флота. «Я предсказывал тебе, — говорил он не раз, — что кто начнет кривить против долга честного человека, *против связей общества*, тот, конечно, не минует забвения обязанностей службы. Полно ребячиться, Илья: твоя связь не доведет тебя до добра...» Далее в речи Нила Павловича с помощью многоговорящих библейских и мифологических ассоциаций возникает мысль об отпадении от высшей силы как кульминации романтического отчуждения: мол, Правин увлекает возлюбленную «в дружину падших ангелов» (ниже к подобной мысли присоединяется и повествователь: «...она казалась с неба похищенной пери на коленях сурового дива...»). Нил Павлович прав в своих нареканиях, его предсказания беды сбудутся. Однако он не понимал в тот момент, что все советы бесполезны: Правин не властен выбрать себе другой судьбы, не может не выбиться из «связей общества».

Когда же наступила катастрофа, Нил Павлович увидел все происшедшее с Правинным более глубоко: «Дорогою ценою платите вы, баловни природы, за свой ум, за свои тонкие чувства!.. Высоки ваши наслаждения, зато как остры, как разнообразны ваши страдания!! У вас сердце — телескоп, увеличивающий все до гигантского размера. О, кто бы, глядя на Правина, не пожелал быть глупцом, всегда довольным собою, или бесчувственным камнем, ничего не терпящим от других!» В параллель к этой реплике можно привести слова доктора в повести Н. А. Полевого «Эмма», относящиеся к заглавной героине: «Возвышение духа... не дается человеку даром. Каждый негодай, который вздумает подняться из грязной кучи других людей, получает за это щелчок от судьбы, и бедная эта девушка поплатится душою или сердцем за свое дерзкое возвышение». Тут сторонним наблюдателям судьбы главного героя или даже его антагонистам открывается нечто очень существенное — та слитность вины и предуказанности, в конечном счете та двойная мотивировка, которая управляет его судьбой³.

Двуплановость в драме «Ермак» Хомякова

Возьмем теперь драматическое произведение — трагедию А. С. Хомякова «Ермак» (1825—1826, полностью опубл.: 1832). Произведение, которое «стоит на пороге романтической драмы следующего десятилетия (драмы Кукольника, Полевого), в какой-то степени открывая ей путь»⁴.

Надо сказать, что Ермак как историческое лицо будто бы специально предназначен для романтической постановки проблемы рока. Н. М. Карамзин, характеризуя Ермака в «Истории государства Российского», накапливал актуальный материал для решений собственно художественных. Ермаку «надлежало... погибнуть от своей оплошности, изыскиваемой единственно *неодолимым действием рока*. Ермак знал о близости врага и, как бы утомленный жизнью, погруженный в глубокий сон с своими удалыми витязями, без наблюдения, без стражи. Лил сильный дождь: река и ветер шумели, тем более усыпляя казаков...» Казаки были застигнуты врасплох, почти все перебиты, Ермаку, однако, удалось бежать. Он бросился в Иртыш, но утонул, «отягченный железною бронею, данною ему Иоанном»⁵.

Несколько моментов оказались в судьбе Ермака особенно притягательны для литературной обработки: 1. Переход от побед над ханом Кучумом к поражению, от славы к бесславию, то есть сама резкость и внезапность перемены. В думе Рылеева «Смерть Ермака» (опубл.: 1822) резкость контраста выражена не совсем ловким олицетворением: Ермак еще предается воспоминаниям об одержанных победах — «Но роковой его удел Уже сидел с героем рядом И с сожалением глядел На жертву любопытным взглядом»⁶. 2. Владычество случая в гибели Ермака, точнее, даже нескольких случаев, словно намекающих уже на некую их неслучайность. 3. Гибель на вершине удач, в момент торжества, что выражало излюбленную романтиками мысль о соединении счастья с несчастьем. На переходе одного состояния в другое строился и «Умиравший Тасс» Батюшкова: день триумфа Тассо оказывается днем его смерти, ликование «торжества» переходит в траур похорон. В истории Ермака ключевая деталь совмещения счастья и несчастья — подаренные царем золотые доспехи: то, что было символом торжества героя, обрекло его на смерть в волнах Иртыша. (Ср. у Рылеева: «Тяжелый панцирь — дар царя Стал гибели его виною».)

В трагедии Хомякова, где отражены все отмеченные моменты, обращает на себя внимание и то, как подготавливаются роковые события в жизни героя. По пьесе рассредоточена сеть знаков, предсказывающих перемену. Шаман предрекает: «Ермак, ты будешь жертвой мщенья. Так небом велено». Смерть Ермака видится его отцу Тимофею: «...ждет тебя измены меч кровавый». Друг Ермака Кольцо пытается предостеречь его от измены, но тот остается глух ко всем увещаниям, и Кольцо заключает: «Я вижу, ты погибнуть должен... Ты обречен быть жертвою судьбины!» Да и сам Ермак объят мрачными предчувствиями: «Мне сердца глас, мне небо говорит, Что скоро нить моей прервется жизни».

В развитии действия нет прямого участия высших сил; нет сигналов, прямо открывающих их волю (вроде того, как в «Эдипе в Афинах» В. А. Озерова гром небесный подтверждает решение богов). Но есть такое стечение обстоятельств, такая цепь совпадений (в данном случае — предчувствий и предсказаний многих персонажей), которые заставляют подозревать участие высшей воли.

Хомяков, надо сказать, даже заметно перебарщивает по части этих знаков, нарушая свободное равновесие двух планов. Предсказания персонажей определены и точны — почти до аллегории: им видятся «измена» и «мщение», а Шаман еще предвидел гибель в Иртыше — все, как случилось на самом деле. Обычно романтические предсказания более туманны: весь смысл в том, чтобы привести в движение фантазию, предоставив ей возможность свободно балансировать между противоположными версиями. До некоторой степени это явление близко широко культивируемым романтизмом формам неявной, завуалированной фантастики.

Определенны у Хомякова и обращения к будущему времени, то есть предсказания бессмертия Ермака. «Но ты умрешь, потомством не забытый; Нет, память о тебе пройдет из рода в род...» Апелляция к потомкам при полной уверенности в их приговоре также отличается от свойственного романтизму сложного использования момента будущего времени и более соответствует предромантической художественной мысли: думам Рылеева, ранним повестям Бестужева и т.д. «Память о тебе пройдет из рода в род» — это, кстати, реминисценция или параллель к строке из «Цыганов»: «Из рода в роды звук бегущий», — однако репликой Алеко как раз утверждалось крайне изменчивое, непредуказываемое развитие посмертной молвы.

Очевидно воздействие на Хомякова и традиции эстетики классицизма — в разработке ситуации, когда перед главным героем возникает проблема выбора: или принять царскую корону от побежденных им «остяков», или погибнуть от руки русского монарха-тирана. Ермак предпочитает опасную верность отечеству измене. «Этот конфликт принадлежит эстетической системе классицистической трагедии, им измеряется моральная правомочность героя»⁷.

Остановимся еще на одном эпизоде трагедии: он более выдержан в духе романтической двуплановости. Мещеряк, горя жаждой мести Ермаку, призывает адские силы: «Я на помощь вас зову, Властители обители подземной!» Вдруг появляется Шаман, и Мещеряк и Заруцкий невольно отступают: «Ты ждал меня [говорит Шаман], Но что ж вы содрогнулись? Ужели старец вам внушает страх?» В появлении Шамана нет ничего странного и неожиданно-го; его встреча с заговорщиками была заранее условлена. Но *совпа-*

дение этого момента с призывом Мещеряка к силам преисподней, невольно воскрешающее в памяти традиционный стговор персонажа с нечистой силой, обмен души на всемогущество (ср. обещание Мещеряка: «Я *ваш*, я *ваш*! лишь мщенье дайте мне!») — все это рассчитано на то, чтобы заставить «вздрыгнуть» не только участников сцены, но и ее читателей (или зрителей).

Что же следует из двуплановости трагедии? Ермак, «вождь разбойников», запятнавший себя кровью соотечественников, нарушил моральный закон, и за это он должен погибнуть. Но поступить иначе он не мог, ведь его гениальность с самого начала ставила его в особые отношения с жизнью — и тогда, когда он вступил на путь примирения, и тогда еще, когда он устремлялся к преступлениям («Не званием, не властью атаманской Всеяет страх он в смелых казаков. Нет! власть свою он получил от Бога»). И поэтому расплачивается он не столько за совершенное преступление, сколько за свою экстраординарность.

А значит, и итог судьбы персонажа отнюдь не примирительный или, вернее, не только примирительный. Сюжетно трагедия начинается с обратного движения, со своего рода возвращения «центрального персонажа» (см. об этом понятии выше, в главе 5): «Извлек я меч, чтоб за Россию мстить, Изгладить стыд свой, с небом примириться» (ср. реплику лермонтовского Демона: «хочу я с небом примириться»). Причем, в отличие от многих случаев (у Баратынского, у Лермонтова) подобной эволюции, оставляющей прежний опыт не отмененным, не снимающей отчуждения, выбранный Ермаком шаг есть действительно примирение. И оно усиливается тем искусом одоления сибирских ханов, который наложил на себя Ермак, то есть превращает его поступки в *искупление*. Так можно было бы интерпретировать их с чисто сюжетной стороны. Однако романтическая двуплановость делает все более сложным, так как в центральном персонаже была заключена абсолютная императивность и его пути к примирению *теперь* и его отчуждения и мести *прежде*:

Я был разбойником, но к преступлениям,
К разбоям кто, скажи, меня послал?
Не ты ль, который отдал всю Россию
И подданных богатства, жизнь и честь
Кромечникам своим на расхищенье?..
Чего в разбоях я искал? Спасенья!
Спасенья от несправедной вражды,
От коей вся пространная Россия
Укрыть главы невинной не могла.

«Вся пространная Россия» смирилась с тиранством Грозного, Ермак не смирился, не мог смириться. Неизбежность восстания предопределена так же, как и последующего искупления. Это усложняет интерпретацию, давая возможность извлечения из трагедии и «примирительных» и «непримирительных» моментов (особенно в силу очень значащего для поколения Хомякова обращения к Ивану Грозному как типичному деспоту-самодержцу). Мы снова видим, что произведения так называемого пассивного романтизма не сводимы к однозначной примирительной трактовке.

Накопление предсказаний персонажей, совпадение предсказаний с ходом действия, само пристрастие к понятиям «судьба», «рок» и к производным от них — все это, разумеется, обильно встречается и в произведениях других жанров — в лирике, поэме, повести и т.д. И встречается, так сказать, в удвоенном виде — и в речи персонажей и в авторском повествовании. И все же в драме, по чисто жанровым причинам, они звучали сильнее, эффектнее. «Нигде в сфере поэзии так не чувствуется действительность, притязание на действительность, как на сцене»⁸. Действительность — в смысле полной суверенности происходящего, довлеющего самому себе и не допускающего вмешательства со стороны. Поэтому и совпадение предсказаний, странное стечение обстоятельств, сохраняя на сцене видимость естественного хода жизни, углубляют перспективу в направлении двойного, двухпланового действия. Парадокс в том, что замкнутость драмы, повышенная независимость от внесценического мира заставляют резче выступить ее зависимость от надличных сил там, где последняя является целью художественной концепции. В этом одна из причин концентрации мотивов рока в жанровом образовании именно драматического типа — в так называемой трагедии рока.

«Трагедия рока»

От произведений с мотивами рока «трагедию рока» можно отличить по некоторым признакам развития коллизии. В первом случае центральный персонаж извлекает последствия из своих собственных действий, «наказан» за свою личную «вину». В «трагедии рока» вина передается ему по генеалогическому дереву. Он обречен еще до рождения, обременен *чужим* преступлением, унаследованным им с кровью предков. В первом случае трудно говорить об определенном жанре; собственно, вся романтическая литература в той или другой степени пропитана мотивами рока. Во втором случае, как уже сказано, это особое жанровое образование.

Родоначальником «трагедии рока» считается немецкий романист Захарий Вернер, автор пьесы «Двадцать четвертое февраля» (1815). В 1832 г. появился ее русский перевод, сделанный известным в свое время поэтом А. А. Шишковым (Шишковым 2-м)⁹.

Предыстория действия: двадцать восемь лет назад, 24 февраля в 12 часов ночи умер отец Кунца Христофор Курут. Он оскорбил жену своего сына, попрекнув ее «поповским родом». Кунц не выдержал: «Тут как гвоздем меня кольнуло в сердце. Взбесился я, затрясся и ножом, Который я держал, точивши косу, Швырнул в него и верно бы убил, Когда б попал; но не попал, по счастью!»¹⁰ Старика поразил удар, но перед смертью он успел проклясть сына, его жену и детей.

Тень преступления нависла над родом. Сын Кунца Курт убивает сестру, вызывая на свою голову (как некогда сам Кунц) проклятие отца. Наконец, Кунц убивает неузнанного им сына (последнее событие и составляет действие трагедии), пресекая преступный род.

Вся трагедия прошита повторяющимися деталями. Их совпадение аналогично повторяющимся предсказаниям или предчувствиям в произведениях типа «Ермака». Только достигает это совпадение еще не виданной интенсивности и правильности.

Совпадения во времени: действие начинается в 11 часов 24 февраля, для того чтобы завершиться последним убийством ровно в полночь. Со времени смерти старика все беды и несчастья в семье случались 24 февраля.

Совпадения вещей: все то, что сопутствовало первой смерти, переходит в последующее действие. Ремарка открывающейся сцены: зрители видят «стенные часы, косу и большой нож». Все предметы значащие. *Часы* неумолимо отсчитывают приближение к роковому времени. *Коса* — та, которую точил Кунц, — отпечаталась кровавым пятном на левой руке новорожденного сына: «Верно, в беременности думала жена о той косе несчастной». Это знак отвержения, подобный Каиновой печати. Когда Курт 24 февраля через Альпы шел к отчому дому, не зная, что он будет убит, ему все слышалось, как «острят косу».

Наконец, *нож* — тот, которым швырнул Кунц в старика. Этим ножом маленький Курт, играя в повара, зарежет, как курицу, свою сестру (попутно вводится еще одно совпадение: пробирающемуся ночью домой Кунцу мерещится в темноте курица — она «стонала под ножом так точно, как, умирая, батюшка стонал»; курицу, оказывается, резали и в день смерти старика).

Нож многократно участвует в последних сценах: его снимает со стены и подает своему неузнанному сыну Труда (на лезвии еще

видно кровавое пятно); когда Курт, отправившийся на ночлег, прибывает гвоздь в своей комнатке, с другой стороны стены нож падает в руки Кунца, как бы предлагая себя в орудия убийства. Этим ножом и был зарезан Курт, ошибочно принятый родителями за пришедшего грабителя.

Еще несколько повторяющихся деталей: крик совы; явление персонажам тени старика Курта, словно ждущего исполнения своего проклятия. Вещи, детали наделены фатальной силой. Они выступают атрибутами рока с той навязчивой правильностью и интенсивностью, которая убивает фантазию. И исчезают они из пьесы с исполнением роковой воли: рукоятка косы брошена в огонь за неимением дров; нож разлетелся вдребезги после убийства последнего представителя рода. Это напоминает заключение доказательства теоремы: «...что и требовалось доказать».

«Трагедия рока» поддается определению именно со стороны романтического конфликта. Последний трансформируется, угасает, а его важнейшие составные части выхолащиваются, лишаясь своего человеческого смысла. Мы знаем, например, что *бегство* главного героя венчало мучительный и подчас долгий процесс отчуждения, являясь его кульминационной точкой, разрывом с окружением. В трагедии Вернера это результат нечаянно содеянного: мальчик-убийца, зарезавший сестру в непонятном ослеплении детской игры, изгнан из дому; скитается от места к месту; он «говорит, что на руке коса нигде покоя ему, бедняжке, не дает». То, что двойственно (и благодаря этому глубоко) было соотносено и с человеческим опытом и с его сверхличным, субстанциальным обожнованием, превращается в простую игру таинственных сил.

Акт убийства в романтическом конфликте также был подготовлен глубоким процессом отчуждения. Романтический персонаж нередко впадал в излишество мести, в состояние аффекта: удар поражал лиц, прямо не виновных в его несчастьях, но в основе своей это было действие идейно мотивированное. В трагедии Вернера убийство или неосознанно, или ложно направлено (не против неузнанного сына, а против мнимого убийцы). Убийство вытекает из случайного стечения обстоятельств, в неслучайной повторяемости которых та же игра таинственных сил.

В романтической коллизии все пережитое главным персонажем являлось знаком его духовной высоты, превосходства над окружением, над тривиальностью и пошлостью всedневногo бытия. Персонажи Вернера — подчеркнуто заурядны, повседневы. Ведь все пережитое ими вытекает не из их глубокой организации, но захватывает их со стороны или, вернее, обрушивается на них сверху, оттуда, где миродержавный промысел решает их судьбы.

Но это значит, что исчезает та двуплановость, которая все происходящее позволяла интерпретировать в двойном смысле: как проявление несвободы и воли, рока и противостояния ему. Вместо взаимодействия и взаимоотражения значений — определенность прямой линии, бедность силлогизма. «В «Двадцать четвертом февраля» Вернер вывел фигуры, которые, как было тонко замечено, загипнотизированы роком, как сомнамбулы. Их самоопределение сводится к нулю. Действия его персонажей зависят от места, времени и наделенных роковой силой предметов (von fluchbeladenen Requisiten). Вне человека находится коварная сила, которая вмешивается в его жизнь, любое противодействие этой силе бесполезно»¹¹.

С критикой «трагедии рока», объединяемой им под общим понятием фаталистической литературы, выступил Белинский. В библиографической заметке «“Отелло”, фантастическая повесть В. Гауфа» (1836) он весьма лаконично описал суть примитивизации коллизии в рамках этой литературы: «Фаталисты лишают человека свободной воли, делают его рабом и игрушкой какой-то неотразимой, враждебной и грозной силы и, наконец, ее жертвою. Кому неизвестны «Двадцать четвертое февраля» Вернера и «Прародительница» Грильпарцера, многие повести Тика и других?» (2. 103)

Впрочем, в отношении трагедии Грильпарцера Белинский был явно односторонен (что, может быть, вызвано отсутствием в то время перевода, хоть сколько-нибудь равного оригиналу: пьеса шла на сцене в ремесленном переводе П. Г. Ободовского; напечатана по-русски трагедия была лишь в 1885 г.; а глубоко поэтический перевод, сделанный Александром Блоком, опубликован в 1908 г.). Между тем это произведение возвысилось над множеством ремесленных поделок благодаря тому, что смогло в русле «трагедии судьбы» найти новое человечески-значительное содержание. А значит, и новые возможности конфликта, если рассматривать вопрос со стороны поэтики. Остановимся на последней — это позволит нам понять сходные тенденции и в русском романтизме.

И в «Праматери» (вариант названия, закрепленный переводом Блока) исходный пункт действия — преступление предка, нависшее проклятием над всем родом. И здесь вещи, причастные к преступлению, как орудия рока проходят через все действие: кинжал, которым некогда муж убил свою неверную жену («праматерь»), в первом акте оказывается прикованным к стене, а в предпоследнем попадает в руки Яромира, чтобы стать орудием убийства его отца. И привидение (тень праматери) слоняется среди живых обитателей дома Боротина, обретая покой и покидая сцену лишь после

того, как в лице Яромира сходит со сцены последний представитель преступного рода.

И у Грильпарцера сцепление случайностей влечет персонажей от одной роковой ошибки к другой. Запутанность отношений разрешается цепью узнаваний, каждое из которых равно глубочайшему потрясению. Берта узнает вначале, что Яромир, ее возлюбленный, — разбойник, и потом, что он убийца ее отца. Умиравший граф Боротин, отец Берты, вначале узнает, что жив его сын (которого считали утонувшим), и потом, что именно от него он получил смертельный удар. Яромир узнает, что убитый им — отец Берты, то есть его будущий тесть; и потом, что он убийца отца, а значит, и жених родной сестры.

И при запутанности отношений персонажей, при нарастающем шквале узнаваний и нравственных ударов, при неслучайном совпадении случайностей, в котором манифестируется высшая сила, самое важное — как же относится человек к своему жребию, к нависшему над ним року, к своей безвинной виновности.

Тот факт, что Яромир — разбойник, предводитель разбойников — вновь возвращает нас к типично романтической ситуации, и не только внешне. Человек, противостоящий обществу (тем более возглавляющий группу таких, как он), не может быть заурядным, средним, придавленным человеком, наподобие персонажей «Двадцать четвертого февраля». Отринутый целым светом, он должен иметь нравственную и моральную опору в самом себе.

Но это не все: Яромир стал разбойником не по своей воле, а в результате рокового стечения обстоятельств (он попал в шайку ребенком и одного из разбойников, Болеслава, считал своим отцом). И связанный с ними общим кровавым делом, он был чужд им духовно; Всевышнему он мог бы поведать, «как с самим собой» он

...бился,
Как боролся, как стремился...¹²

Словом, перед нами знакомая по многим романтическим произведениям картина двойного отчуждения: вместе с новым окружением против всего мира и, опираясь только на самого себя, против нового окружения. В любви к Берте Яромиру открылась возможность возвращения к «прежней жизни»:

Все, что было в прежней жизни,
Что в душе моей осталось,
Все за твой единый взгляд
Брошу в бездну я назад;

Словно творческой рукою
Обновлен теперь мой дух!
Я у ног твоих простерся
И раскаяньем горю!

Это знакомая нам перспектива возрождения, попытка снятия отчуждения, оканчивающаяся, как обычно, неудачей.

Другими словами, Грильпарцер возвращает «трагедии рока» романтическую коллизию. Но возвращает в новом качестве. Новизна выявлена самой идеей рока, потребностью персонажа самоопределиться по отношению к ней, то есть к тому бременю, которое возложено на него, или, иначе говоря, к совершенному им под влиянием роковой силы. Самоопределение выливается в кардинальный вопрос о субъекте вины, и, отвечая на него, Яромир с виртуозной диалектической тонкостью разделяет действие и следствие, намерение и исполнение, субъективную цель и выявившийся результат. «Я ли сделал? Я ли это? Я ль виновен пред судьбою», — спрашивает отцеубийца.

Пусть кинжала лезвие
Внесено моей рукою; —
Преступление — не мое.
Знаю, это сделал я,
Но меж раной и ударом,
Меж убийством и кинжалом,
Между действием и мыслью
Пропасть страшная лежит...
Да, моя была здесь воля,
Но судьбе дано свершить.
Как ни плачу я от боли,
Мне судьбы не отклонить...
Сила мрака, ты не смеешь
Крикнуть мне: убийца — ты!
Я удар ударом встретил,
Но отца убила — ты!

«Ты» — это судьба. Защитительная речь переходит в обвинение. За совершенное отвечает направивший удар или, вернее, поставивший под него именно отца. В оригинале последние две строки, как указал автор предисловия к «Праматири» Ф. Ф. Зелинский, звучат с почти непере译имой меткостью и силой: «Ich schlug den, der mich geschlagen; Meinen Vater schlugest du»¹³. Это звучит примерно так: «Я поразил того, кто обратил против меня удар, отца же моего поразила ты!» Прав был и отец, обративший оружие против разбойника; прав был и Яромир, ответивший на удар ударом; но в результате явилось нечто неправое и ужасное. В спутан-

ности и хаосе повинны не частицы хаоса, но его родоначальник. Обвинение превышает свой конкретный повод и конкретный случай — убийство — и обращается против всего мироустройства:

В недрах пропасти играют
Силы мрачные с судьбой,
Кости черные бросают
За грядущий род людской...
Кто сказать открыто смеет:
Так хочу, да будет так!
Все поступки — лишь метанья —
В ночь случайности, во мрак...

Перед непонятной игрой черных сил обличается и близорукость человеческого ума, бесполезность самых благородных жертв и усилий. Легко почувствовать в монологе Яромира едкий привкус реакции, нависшей над посленаполеоновской Европой. В русле монолога, однако, реальные импульсы возведены на более высокий, «метафизический» уровень, и инвективы персонажа направлены не столько против определенных лиц даже не человечества в целом, сколько против творца всяческих.

Никакие мысли мудрых,
Ни порывы мощной воли,
Ни науки человека,
Ни живая сила духа,
Ни кичливые открытия,
Что живут не дольше дня, —

не могли заполнить пропасть, в которой совершается тризна всемогущих сил. И в лицо этим силам Яромир бросает не только свое обвинение. Он идет на новое — и теперь уже осознанное — преступление:

Пусть факел Гименея
Озаряет, пламеня,
Нашу страстную любовь —
Здесь сольется наша кровь...

«“Мрачная сила” разрушила земное счастье Яромира, сделав его, против его воли, отцеубийцей, — комментирует эту сцену Зелинский. — Она в долгу перед ним, но этот долг не она ему оплачивает, — он сам его с нее взыскивает, добавляя к своему невольному, бессознательному преступлению другое, не менее страшное, но вольное и сознательное — кровосмешение»¹⁴.

Кровосмешение не предопределялось приговором судьбы. Судьбой предопределена только цепь смертей и убийств, искоренив-

ших род графа Зденко фон Боротина. Произошло некое превышение установленной меры зла¹⁵. Новое зло, однако, не только совершено человеком сознательно, но и по предуказанному образцу. Судьба хотела бесцельного метания, извращения естественных связей и отношений. Кровосмешение действует в том же духе. Яромир бросает вызов судьбе тем, что с отчаянием погибающего превосходит ее в ее же собственных усилиях («Тот, кто с чертом породнился, Предан будь ему вполне»).

В любом романтическом произведении, благодаря его двуплановости, конфликт всегда превышает свое номинальное, эмпирически данное решение. Он всегда окаймлен дополнительным смыслом, целит в высшие, субстанциальные силы. Однако то, с чем мы только что столкнулись, — явление особого порядка. «Трагедия рока» вывела высшие силы на поверхность, спустила их с неба на землю. Она сделала это вначале за счет двуплановости, а значит, и за счет своей критической силы. Однако когда на почву «трагедии рока» (как в пьесе Грильпарцера) был возвращен романтический конфликт, в него влился новый критический заряд — заряд необычайной мощи. Ибо теперь направленность против субстанциального была открытой, центральный персонаж ощутил себя лицом к лицу с судьбой, и весь его горький, мучительный, кровавый опыт неминуемо вылился в аргумент богоборчества. В таком своем проявлении «трагедия рока» равна только драме субстанциальных сил, воплощенной в лермонтовском «Демоне». Но — важное отличие! — в последнем случае с высшими силами борются силы высшие же (только «злые»); в первом — против Бога восстает человек.

Модификации «трагедии рока» на русской почве

«Бог всеведущий!.. О!.. во мне нет к тебе ни веры, ничего нет в душе моей...»; «Если он [Бог] точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству, зачем не удержал удары людей от моего сердца?.. Зачем хотел он моего рождения, зная про мою гибель?.. где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить...?» Это слова Юрия Волина из лермонтовской трагедии «Menschen und Leidenschaften» (1830). В другой пьесе Лермонтова, в «Испанцах» (1830), Фернандо, заколов свою возлюбленную Эмилию, восклицает:

Зачем же небо довело меня
До этого? Бог знал заране все:
Зачем же он не удержал судьбы...?
Он не хотел!

И в том и в другом случае проверяется прочность теодицеи. Если Бог всемогущ и благ, то как он допускает существование зла? Зачем вообще вызывает все живое к жизни, обрекая его на смерть? (ср. восклицание байроновского Каина из одноименной мистерии: «Живу, чтоб умереть. Живу. Но лучше б никогда не жить!» — акт I, сцена 1). И выводы из этих противоречий самые мрачные, в духе представлений о хаосе, к которым приходит Яромир: «О! человек, несчастное, брошенное создание...»; «Нет другого света... есть хаос... он поглощает племена... и мы в нем исчезнем...» (слова Юрия Волина).

В обоих лермонтовских произведениях (как и во многих других) идеи богоборчества проистекают из конкретного положения персонажей, из того зла, которое причиняют им или вынуждены совершать они. Эти идеи еще не мотивируются силой рокового приговора, нависшего над семьей, над родом (в некоторой мере его напоминают обстоятельства семейных раздоров в «Menschen und Leidenschaften» и потом в «Странном человеке», но это все же явление другого порядка).

Однако есть в русской литературе произведение, в котором отразились некоторые тенденции «трагедии рока». Отразились интересно, оригинально и сложно. Мы снова говорим о драматической повести Белинского.

По распространенному мнению, все, что связано в «Дмитрии Калинине» с мотивами рока, с темой кровосмешения, — нечто внешнее, так сказать, острая приправа для антикрепостнических обличительных идей. «Мы видим в обращении Дмитрия к року лишь трафаретный романтический мотив... своего рода «литературшину», не имеющую в сущности никакого отношения к основной теме драмы»¹⁶. Однако то, что нам теперь известно о «роке», «мотивах рока» и т.д., заставляет посмотреть на «литературшину» в драме Белинского несколько иначе.

Дмитрий Калинин все время ощущает против себя заговор высших сил — и небесных и адских: «Тогда и небо, и ад, и могилы были в заговоре против еня». И клятвы, которые он дает, — высшие, субстанциальные, напоминающие знаменитую клятву лермонтовского Демона. Калинин говорит: «Клянусь тебе небом и адом, кровию и мщением, клянусь нашею любовью...» Что это — только субстанциальный фон, обычная двуплановость романтического произведения? Или нечто родственное традициям драматургии судьбы?

В «Дмитрии Калинине» нет совпадения во времени (вроде роковой даты 24 февраля у Вернера), нет проходящих через все действие роковых предметов (кинжала, часов и т.д.), но сама атмосфера таинственности, ужаса «ночной стороны» человеческого су-

ществования плотно окутывает события драмы. Дмитрий идет ночью через лес, слышит свист ветра — «было темно, мрачно, но отрадно и весело», — пробирается через кладбище, внимая стону совы на колокольне, видит привидение в белом и т.д.¹⁷.

В конце же пьесы Дмитрия настигает удар, равносильный роковым узнаваниям в «трагедии судьбы»: он не воспитанник помещика Лесинского, а его сын. Значит, он убил своего сводного брата, вступил в связь со своей сестрой («Я убийца! я кровосмеситель!...»).

Тут самое важное, что нить к преступлению Дмитрия ведет из глубины времени, от греха другого человека. Ведет по генеалогическому древу: «Неужели я был орудием Божьего мщения отцу моему?»

Идея фатального наказания рода высказана в форме предположения, устами персонажа. Никаких роковых атрибутов, провиденциально проводящих ее через все действие, в «Дмитрии Калинине», повторяю, мы не встретим. Но зароненную в художественный мир идею так просто не вычеркнешь, не отметишь. В общем строе пьесы она преломляется своим сложным смыслом.

Предопределенность страданий и злоключений Дмитрия в том, что они вытекали из общей запутанности и извращенности отношений, царивших в помещичьей семье. «Так скрытные семейственные преступления ужасно наказываются». Иначе говоря, возможно, чтобы вина одного отозвалась в преступлении другого, чтобы неотвратимая сила возмездия нависла над всем родом.

Это не «трагедия рока» в прямом смысле этого понятия. Однако из запутанности частного Дмитрий делает вывод о запутанности целого, всего строя человеческой жизни — совсем как в замечательном монологе Яромира: «Вот как играет беспощадная судьба слабыми смертными! Нет: видно, милосердный Бог наш отдал свою несчастную землю на откуп дьяволу, который и распоряжается ею истинно по-дьявольски!...»

Отсюда следует, что и сам фактор крепостного права, крепостничества получает в философском строе драмы особый смысл. Крепостной ведь заведомо не виноват в своей участи — она передана ему другими, его предками. Мало сказать, что он ущемлен в отношении своего человеческого (естественного) права. Оно не отнято, но заведомо *не* предоставлено ему; он обделен им еще *до* рождения, как бы именем вечного порядка. «Кто позволил им [помещикам] ругаться правами природы и человечества?» — спрашивает Дмитрий. Крепостная зависимость тяготеет как проклятие, переходит к крестьянину по генеалогическому древу, как к Дмитрию Калинину вина отца. В Дмитрии обе участи соединились, показав

свою общность в отношении «дьявольской» запутанности, извращенности, и момент его освобождения от крепостного ига был одновременно обнаруживанием другой нераспутываемой петли.

Но при запутанности общественных связей, в которой проявляется произвол высшей воли, решающее значение, мы знаем, получает отношение к последней центрального персонажа. «Чем я обратил на себя гонения непримиримого, жестокого рока? За что я несу на себе эти кары, эти мучения, каких, может быть, еще ни один смертный никогда не испытывал?» Это сходно, например, с тем счетом, который предъявляет Всевышнему Юрий Волин: «Зачем ты мне дал огненное сердце, которое любит и ненавидит до крайности... ты виновен!..» Однако Юрий Волин спрашивает отчета в тех страданиях, которые произошли из его собственных действий (но которых в то же время избежать он был не властен). Вопрос Дмитрия включает одновременно и это и *другое* значение, а именно — зачем «рок» поставил его в такое положение, когда он должен расплачиваться за действия других, за общий строй человеческих отношений и социальных связей. И невольно вновь переключаясь с Яромиром из «Праматери», Дмитрий переадресовывает высшим силам обвинение в преступлениях, которых он был только проводником («преступление не мое!»): «А ты, существо Всевышнее! скажи мне: насытилось ли моими страданиями... Что делаю я? К моим преступлениям присовокупляю еще новое! Но кто сделал меня преступником? Может ли слабый смертный избежать определенной ему участи? А кем определяется эта участь? О, я понимаю эту загадку!»

Итак, то, что представляется внешним наслоением, литературщиной, — на самом деле завершающее звено романтической коллизии.

Прошедшему мучительный путь отчуждения, поставленному на грань отчаяния, Дмитрию суждено было еще узнать тайну своего происхождения и — кровосмешения. И узнав, он увидел в ней новое, крайнее выражение несправедливости рока и выдвинул ее как последний, самый сильный аргумент своего обвинения — на этот раз против самого «Всевышнего».

Об одной особенности романа Лермонтова «Вадим»

В заключение разберем еще один факт, показывающий развитие идеи рока на почве русского романтизма.

Среди качеств Вадима, персонажа неоконченного юношеского романа Лермонтова (работа над ним датируется примерно 1833—

1834 г.), обращает на себя внимание его внешнее физическое безобразие: «Не правда ли, я очень безобразен! — воскликнул Вадим. — ...Я это знаю сам. Небо не хотело, чтобы меня кто-нибудь любил на свете, потому что оно создало меня для ненависти... Быть может, настанет время и ты подумаешь: зачем этот человек не родился немым, слепым и глухим, — если он мог родиться кривобоким и горбатым?..»

Соответственно, в сопернике Вадима, молодом Палицыне, отмечена физическая красота. Отмечено и то действие, которое оказывает она на Вадима. «Куда какой красавчик молодой наш барин! — воскликнул кто-то... Вадим покраснел... и с этой минуты имя Юрия Палицына стало ему ненавистным...»

У «ненависти» Вадима есть немало веских причин. Его отец был разорен и обречен на смерть помещиком Палицыным, сестра взята в дом убийцей отца, готовившим ее для своих «постыдных удовольствий». И все же в ряду этих причин безобразие Вадима — аргумент самый сильный, завершающий, подобный тайне рождения и кровосмешению в «Дмитрии Калинине».

Обычно злоключения центрального персонажа в романтическом произведении вытекали из его собственных действий. Он отваживался на такое, брал на себя такую «вину», что неминуемо должна была последовать «расплата», часто — гибель. Другое дело, что по субъективному строю характера, по внешнему стечению обстоятельств этот путь открывался ему как наиболее возможный. Но шел он по нему *сам*, облекая свои действия в форму свободного волевого акта.

Внешнее стечение обстоятельств вокруг главного персонажа также представляло собою результат действий людей. И эти люди также одновременно были и связаны и свободны, поступали по внутреннему разумению и воле, но в пределах установленных им возможностей. И в столкновении разнонаправленных возможностей центрального персонажа и фона, и — при высоте первого и низости последнего — в их обоюдной вине друг перед другом состоял особый романтический детерминизм.

Но в безобразии Вадима — нечто, не зависящее от его свободной воли, совершенное не им, *но с ним*, и притом даже не другими людьми, не теми, кто составляет обычную оппозицию центральному персонажу. В этом смысле физическое безобразие — фактор философски даже более емкий, чем крепостная участь или родовая вина: последние предопределены заранее, переданы по генеалогическому дереву, но от людей; физическое же уродство дано *от природы*. И поэтому свое безобразие Вадим ощущает как знак изначальной отверженности, восходящей к самому Богу. Словно

высшей волей он был заведомо и навсегда исключен из общего миропорядка, противопоставлен ему.

«Меня взяли в монастырь — *из сострадания*... В стенах обители я провел мои лучшие годы... притесняемый за то, что я *обижен природой*... что я *безобразен*. Они заставляли меня благодарить Бога за мое безобразие, будто бы он хотел этим средством удалить меня от шумного мира, от грехов... Молиться!.. у меня в сердце были одни проклятия!»

Окружающие Вадима (в данном случае еще очень важно, что это монахи, то есть причастившиеся высшей правде) тоже видят в безобразии действие, совершенное с человеком, предопределенное заранее. Между тем нет ничего горше наказания за вину, в которой никто не виноват, за поступки, истоки которых коренятся в самой природе. Сознание физического уродства венчает демонизм Вадима, и его «проклятие» высшим силам, вся его иступленная и ненасытная ненависть могут быть сопоставлены, по крайней мере в творческой идее, только с одним образом, с шекспировским Ричардом III из одноименной трагедии.

Как отмечено исследователем прозы Лермонтова, «образ Вадима не подвержен никакому развитию в романе, никаким переходам от положительного мироощущения к отрицающему, от спокойствия к мятежности, от человеческого к дьявольскому. Он сразу дан как нечто всюду равное себе, с его ненавистью, злобою, местью»¹⁸. С точки зрения поэтики это значит, что в романе нет того постепенного, подчас длительного пути отчуждения, который обычно проходит романтический герой. И если этот вывод верен (за незавершенностью романа окончательно решить нельзя), он вполне объясним всем вышесказанным. В Вадиме предшествующая фаза романтической эволюции равна нулю; отчуждение предопределено ему заранее, с первых дней сознательной жизни, дано одновременно с физическим безобразием как знаком отверженности и высшей несправедливости.

Примечания

¹ Степанов Н. Л. Поэты и прозаики. М., 1966. С. 302.

² Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 47. (Далее ссылки на это издание даются в тексте.)

³ Аллегорическая трактовка повести Бестужева-Марлинского «Фрегат «Надежда»» предложена американским ученым Л. Лейтеном. См.: *Лейтон Лорен Дж.* Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. Декабризм и масонство. СПб., 1995. С. 97–117.

⁴ Егоров Б. Ф. Поэзия Хомякова//Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. [Л.], 1969. С. 12.

⁵ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1821. Т. 9. С. 406–407. См. также в современном репринтном издании: М., 1989. Стлб. 240.

⁶ Образ глядящего на свою жертву «удела», то есть судьбы, возник, очевидно, по аналогии с описанием глядящей смерти у Державина: «Глядит на силы дерзновенны И точит лезвие косы».

⁷ Вацуро В. Э. Историческая трагедия и романтическая драма 1830-х годов//История русской драматургии: XVII — первая половина XIX в. Л., 1982. С. 329.

⁸ Walzel O. Deutsche Romantik. Bd II. Dichtung. Leipzig; Berlin, 1918. S. 62. Этот тезис служит автору для того, чтобы показать, что и нарушение объективности в форме романтической иронии ощущается на сцене острее.

⁹ Трагедию Вернера почти одновременно с Шишковым переводил и Жуковский; отрывок из этого перевода сохранился в архиве последнего. Сравнительный анализ двух переводов см. в специальной работе: Лебедева О. Б. Драматургические опыты В. А. Жуковского. Томск, 1992. С. 125 и далее. В дальнейшем мы опираемся на перевод Шишкова, не ставя своей целью определение его адекватности немецкому оригиналу: нас интересует в первую очередь русская рецепция драмы Вернера и, соответственно, концепции «трагедии рока».

¹⁰ Вернер З. Двадцать четвертое февраля: Трагедия в одном действии/Пер. с нем. А. А. Шишкова 2-го. М., 1832. С. 41. (Все цитаты из трагедии приводятся по этому изданию.)

¹¹ Walzel O. Указ. соч. С. 93.

¹² Грильпарцер Ф. Пьесы. М.; Пг., 1923. Т. 1. С. 102 (перевод Александра Блока). Далее пьеса цитируется по этому изданию.

¹³ Там же. С. 53.

¹⁴ Там же. С. 56.

¹⁵ Ф. Ф. Зелинский, правда, полагает, что и акт отцеубийства «стоит особняком, не будучи дан роковой завязкой трагедии. Эта роковая завязка должна была повести только к уничтожению рода Боротин, — отцеубийства она не требовала» (Грильпарцер Ф. Указ. изд. С. 54). Однако проклятие состояло не только в том, чтобы пресечь род, но и искоренить всех его представителей. Начинается пьеса с получения графом известия о смерти его единственного брата, «бездетного старика»: «Сама судьба решила По всему лицу земному Истребить мой древний род». Нанесенный ему сыном смертельный удар граф объясняет так же: «Жизнь дана ему судьбой, — Чтоб покончить счет со мной!»

¹⁶ Нечаева В. С. В. Г. Белинский: Начало жизненного пути и литературной деятельности. М., 1949. С. 361.

¹⁷ В ужасных картинах «драматической повести» отзывались разносторонние влияния: драматургии Шиллера (см. об этом: Вацуро В. Э. Указ. изд. С. 358), готической литературы (в ее сниженном, тривиальном выражении), романтической баллады и т.д. Укажем еще на один, кажется, нераспознанный источник. Белинский вспоминал впоследствии (в 1847 г.), какое

впечатление на русскую публику произвели «Братья разбойники» Пушкина, решившегося вместо условных разбойников ввести разбойников русских, «не с кинжалами и пистолетами, а с широкими ножами и тяжелыми кистенями, и заставить одного из них говорить в бреду про кнут и грозных палачей» (10. 291). Признание это автобиографическое, и след пушкинской поэмы мы находим в рассказе Дмитрия Калинина об остроге: «...один из арестантов рассказал, «как размозжил *кистнем* голову девяностолетнего старика», «потом эти злодеи... говорили о *палачах*, о *кну-те*, о Сибири, о каторге...» Ср. также реплику Софьи: «...тебя будет ожидать *кнут* и *палач*». Белинский под влиянием Пушкина стремится адаптировать трафаретные изображения узников, разбойников и убийств к русским условиям.

¹⁸ Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова. М., 1957. С. 102.

«БЕС МИСТИФИКАЦИЙ»

(О драме Лермонтова «Маскарад»)



Особый вид двуплановости — когда последняя реализуется с помощью образов, включающих игровые моменты. Таковы образы карточной игры, маскарада, бала и т.д. Яркий пример такой двуплановости в пределах романтизма представляет собою лермонтовский «Маскарад». Здесь образы с игровыми моментами способствуют оформлению и развитию романтической коллизии. Посмотрим же, как это происходит.

«Игра» против «маскарада»

Прежде всего нужно констатировать, что опорные образы лермонтовской драмы — «игра», «бал» и «маскарад» — имеют не один, а *два* смысловых слоя.

Один слой увидеть легко: он лежит на поверхности.

Арбенин говорит князю Звездичу о «карточной игре», об «играх»:

Я здесь давно знаком; и часто здесь, бывало,
Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.
Один был вознесен, другой раздавлен им,
Я не завидовал, но и не знал участия:
Видал я много юношей, надежд
И чувства полных, счастливых невежд
В науке жизни... пламенных душою,
Которых прежде цель была одна любовь...
Они погибли быстро предо мною...

Параллелизм образа: игра — жизнь. Вступают в игру с иллюзиями и надеждами, как начинают жить. Не выдерживают игры, как не выдерживают неумолимого гнета жизни. Капризы игры равносильны переменчивости фортуны, возносящей на вершину счас-

тья или обрекающей на гибель («...один был вознесен, другой раздавлен им»). Сюда же относятся аналогии, вытекающие из омонимии: гнуть (в смысле удваивать ставку) и гнуться в жизни: «кто нынче не гнется, ни до чего тот не добьется».

Словом, перед нами известный (и в данном случае действительно предопределенный традицией) гротескный образ. Таков же образ бала. Арбенин говорит:

...жизнь как бал —
Кружишься весело, кругом все светло, ясно...
Вернулся лишь домой, наряд измятый снял
И все забыл, и только что устал.

Почти то же самое говорит Арбенин о маскараде:

Ну, вот и вечер кончен — как я рад.
Пора хотя на миг забыться.
Весь этот пестрый сброд — весь этот маскарад
Еще в уме моем кружится.

Жизнь как игра. Жизнь как бал. Жизнь как маскарад. Повторяем, это старое гротескное уподобление. И вытекающие из него ассоциации и значения, в общем, ясны и отмечаются чуть ли не в каждой работе о «Маскараде».

Проблема, однако, в другом. Если значение образов сходное, то почему пьеса стремится к накоплению однородного материала? Ради оттенков? Едва ли. В большом произведении искусства художественный смысл рождается более глубоким и принципиальным несходством и столкновением образов. И, кажется, не только не решен, но даже не поставлен вопрос о том, что образы «маскарада» и «бала», с одной стороны, и «игры» — с другой, несут в себе контрастные значения и что этот контраст определяет весь строй драмы. Иначе говоря, под первичным смысловым слоем скрывается другой, более важный.

Начнем с того, что маскарад — образ не просто жизненной борьбы, но борьбы под чужой личиной, образ скрытого соперничества. В русском романтизме это значение образа развивал еще Баратынский в поэме «Наложница» («Цыганка»):

Призраки всех веков и наций,
Гуляют феи, визири,
Полишинели, дикари,
Их мучит бес мистификций...

о Баратынскому, однако, «бес мистификаций» не прижился в русских сугробах: «К чему неловкая натуга? Мы сохраняем холод свой В приемах живости чужой». Вера Волховская подчеркнуто яв-

ляется маскараде без маски и просит поскорее сбросить маску Елецкого. Елецкому, правда, маска помогает — горячо и откровенно излить свое сердце перед Верой.

В драме Лермонтова «бес мистификаций» чувствует себя увереннее. С чужой личиной свыкаются свободно, как будто это собственное лицо.

Вот, например, взгляните там,
Как выступает благородно
Высокая турчанка... как полна!
Как дышит грудь ее и страстно и свободно... —

хотя, возможно, как говорит Арбенин, «эта же краса к вам завтра вечером придет на полчаса». Маска уравнивает разные положения («Под маской все чины равны...»); маска скрадывает душевные различия («У маски ни души, ни званья нет, — есть тело»); маска делает незаметными внутренние колебания и нерешительность. Значит, маскарад только ложь, а срывание маски — разоблачение лжи?¹ Нет, это не так.

Арбенин продолжает: «И если маскою черты утаены, То маску с чувств снимают смело». Чувств не только низких и, может быть, главным образом не низких. Маскарад — знак необычной естественности, откровенности, обнаружения того, что во вседневной жизни сдвлено приличием и этикетом. Любопытное превращение: личина маскарада становится антимаской, а незакрытое лицо ежедневного общения — притворной маской («приличием стянутые маски»)². И в соответствии с этим баронесса Штраль, скрывающая обыкновенно «весь пламень чувств своих» под притворной маской благовоспитанности и холодности, будучи неузнанной, в маскараде говорит со Звездичем языком сердца и страсти.

Баронесса, однако, ни в чем не погрешает против правил света. Она позволяет себе быть искренней там, где это допускается, и с окончанием маскарадного действия входит в свою обычную, предписанную ей роль (хотя естественнее, казалось бы, ожидать обратного: выхода из роли). Так нам открывается новая сторона «маскарада». Сверх первичной иносказательности — жизнь вообще — он несет в себе более конкретную иносказательность: светское соперничество в «условленности» и санкционированности его правил. Скажем еще точнее: *маскарад — образ самой светской конвенциональности, разрешаемой этикетом неправильности, включая и такую «неправильность», как искреннее чувство.*

Нельзя утверждать, однако, что чувство всегда должно быть искренним. Суть маскарада не в искренности (или, наоборот, лживости), но в особой установке на представление, то есть на выход

из повседневной колеи. И участник его может быть и искренним и неискренним или одновременно тем и другим, смотря по обстоятельствам...

И как таковой образ маскарада полон не однозначной, отнюдь не только негативной, но очень сложной, как всегда у Лермонтова, эмоциональностью. Не то печаль, не то радость, что-то томительно-трудное и невыразимо притягательное, чувство, быть может, лучше всего пересказанное знаменитым вальсом Хачатуряна³. У этого вальса, как известно, есть прямой источник — монолог Нины (на который, спустя несколько реплик, отвечал Арбенин своим «образом бала»):

Как новый вальс хорош! в каком-то упоенье
Кружилась я быстрее — и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость...

Нина, правда, говорит не о маскараде, а о бале. Но образ бала (не занимающий в драме такого большого места, как маскарад) несет в себе то же значение светской «условленности», за вычетом ассоциаций, которые рождает образ маскарадности, то есть соперничества скрытого.

Настоящим антиподом «маскарада» является другой образ — «игра» (карточная). Вслушаемся в монолог Арбенина, который вводит князя Звездича в сущность игры:

...чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть всё: родных, друзей и честь,
Вам надо испытать, ощупать беспристрастно
Свои способности и душу: по частям
Их разобрать; привыкнуть ясно
Читать на лицах чуть знакомых вам
Все побужденья, мысли; годы
Употребить на упражненье рук,
Всё презирать: закон людей, закон природы.
День думать, ночь играть, от мук не знать свободы,
И чтоб никто не понял ваших мук.
Не трепетать, когда близ вас искусством равный,
Удачи каждый миг постыдный ждать конец
И не краснеть, когда вам скажут явно:
«Подлец!»

Обратим внимание на то, что игра существует в драме как шулерская игра, как шулерство. Казарин сетует, что нынешние игроки не умеют «ни кстати честность показать, ни передернуть благородно». Фраза из только что приведенного монолога Арбени-

на: «годы употребить на упражненье рук» — тоже явный намек на шулерство. Такой поворот образа игры получает глубокий смысл на фоне образа маскарада (а также бала).

Игра — тоже соперничество, но более острое. Оно требует предельных усилий ума и воли, нравственных и моральных жертв. Но этого мало. Сущность игры не в самой интенсивности и остроте соперничества, а в его особом отношении к соперничеству светскому, а значит, к жизни света вообще, к жизни, регламентируемой общественными правилами и традициями. Игра — отступление от условленности этих правил, взамен которых выдвигаются другие, более низкие. Игра — это разрыв установленных связей, естественных и социальных («всё презирать: закон людей, закон природы»). И удача игрока все время под угрозой, она уязвима с точки зрения общепринятых законов и морали («...каждый миг постыдный ждать конец»).

Игроки — общество в обществе, точнее, это обществом отвергнутые люди. Игра — преисподняя света, и поскольку светская борьба в пьесе олицетворена маскарадом, игра — нижний этаж этого маскарада, преисподняя маскарада. И вступление в круг игроков равносильно падению, отпадению.

Арбенин в первом действии в минуту откровенности говорит Звездичу:

...я был
Неопытен когда-то и моложе,
Как вы, заносчив, опрометчив тоже,
И если б... *(останавливается)* кто-нибудь меня
остановил...

Так говорят о падении. Так сожалеют, что никто вовремя не протянул руку, не удержал.

Сам Арбенин некогда сыграл роль демона-искусителя, толкнувшего свою жертву в преисподнюю. Вступление Неизвестного в игру, под влиянием Арбенина, рисуется именно как падение. Все детали монолога Неизвестного в заключительном действии разительно совпадают с деталями монолога Арбенина в действии первом:

И я покинул всё, с того мгновенья,
Всё: женщин и любовь, блаженство юных лет,
Мечтанья нежные и сладкие волненья,
И в свете мне открылся новый свет,
Мир новых, странных ощущений,
Мир обществом отверженных людей,
Самолюбивых дум, и ледяных страстей,
И увлекательных мучений.

В положение, в котором некогда был Арбенин, потом — Неизвестный, в начале пьесы попадает князь Звездич. Отсюда ясен смысл реплики Арбенина, адресованной Звездичу: «Два средства только есть: Дать клятву за игру вовеки не садиться Или опять сейчас же сесть». Острота альтернативы (или — или) вытекает из того, что это высказывание не просто об игре, но в известном смысле о всей судьбе человека, о том, пасть ли ему или остаться в обществе.

Арбенин помог Звездичу удержаться: эпизод этот противоположен собственному падению Арбенина («И если б... кто-нибудь меня остановил...»), а также судьбе Неизвестного. Но смысл контраста не только в отсутствии сторонней помощи, но и в духовных возможностях человека, поставленного перед решающим выбором. Ибо, конечно, вражда со всем обществом, установленным порядком вещей требует величайшей силы духа, волевого сосредоточения на избранной цели, отчаяния зла и злого отчаяния. Звездич не таков. Это, по характеристике баронессы Штраль, «бесхарактерный, безнравственный, безбожный, самолюбивый, злой, но слабый человек». Вовлеченный в круг игроков (если бы случилось такое), он скорее всего был бы раздавлен. Но устоять в водовороте преступных страстей, найти точку опоры в пучине греха и отвержения, в бездне игры — для этого потребна мощная натура Арбенина.

Однако и в самой преисподней позиция Арбенина особая. Для большинства «игроков», от имени которых в пьесе выступает Казарин, «деньги — царь земли», а нажива — высшая цель. Нажива уподобляет их, отщепенцев, обитателям верхних ярусов человеческого общества: у тех и других одни заботы, одни устремления, не говоря уже о том, что с помощью денег можно подняться вверх (Казарин восхищается теми, которые «игрой достигли до чиннов», «при них и честь и миллионы»). Но для Арбенина цель игры не состоит в личной наживе. В безнравственность игры Арбенин внес дух чистой поэзии, бескорыстие бунта:

О! кто мне возвратит... вас, *буйные надежды*,
Вас, нестерпимые, но *пламенные дни*!
За вас отдам я счастье невежды,
Беспечность и покой — не для меня они!..
Мне ль быть супругом и отцом семейства,
Мне ль, мне ль, который испытал
Все сладости поока и злодейства
И перед их лицом ни разу не дрожал?

По поводу этого монолога Б. М. Эйхенбаум писал: «Выражение „буйные надежды“ никак не может относиться к увлечению азарт-

ными играми, это язык не Казарина, а Владимира Арбенина, который восклицал: “Где мои исполинские замыслы? К чему служила эта жажда к великому?”»⁴ Эйхенбаум правильно подметил, что стиль монолога не вяжется с привычными, так сказать, бытовыми и реальными представлениями об игре. Но, по мнению исследователя, странности стиля объясняются борьбой с цензурой; это своего рода эмбриональная эзопова речь: «Так называемый “эзопов язык” был изобретением более позднего времени; Лермонтов боролся с цензурой другим методом, о котором сказано в предисловии к “Герою нашего времени”». Приведя далее известные лермонтовские слова об иронии как утаенном смысле, Эйхенбаум заключает: «Это можно отнести и к “Маскараду”, где подлинные смыслы, конечно, замаскированы и зашифрованы; они приоткрываются чтением “между строк”»⁵. Что же таким образом «приоткрывается»? То, что кружок игроков, включая Арбенина, чуть ли не замаскированное политическое объединение: «Азартная игра была в 30-х годах, между прочим, одним из методов конспирации: под видом игры обсуждались злободневные политические вопросы»⁶.

С таким толкованием пьесы мы согласиться не можем. Нет никаких оснований политически актуализировать «образ игры», видя в нем род конспирации; достаточно взять этот образ с той романтической глубокой перспективой, которая создана текстом. «Подлинные смыслы» речи Арбенина, конечно, шире непосредственно сказанного, но они созданы не методом зашифровки, которая всегда предполагает привнесение значений со стороны; они лежат в художественном русле этой роли. Иначе говоря, стилистические диссонансы в речи Арбенина вовсе не являются диссонансами, если исходить из характера его «игры». Игра Арбенина — разновидность гордой «вражды с небом», отсюда уместность таких выражений, как «буйные надежды», «пламенные дни» и т.д.⁷.

Образы игры в романтической коллизии

Теперь рассмотрим движение образов карточной игры и маскарада с точки зрения конфликта.

В основе пьесы — романтический конфликт, связанный с тем, что центральный персонаж (Арбенин) проходит трудный путь отчуждения, разлада с окружением, что этот разлад достигает самых резких форм: бегства или изгнания из родного края, преступления и т.д. Конечно, это самая общая схема.

Можно отметить и более конкретную разновидность — к ней-то как раз и относится конфликт «Маскарада», — когда все

предшествующее, весь пережитый героем процесс отчуждения (воплощенный в стадии «игры») отодвигается в предысторию, а действие начинается с его «возвращения»⁸, с его новой попытки наладить взаимоотношения с людьми и жизнью. Мы назвали эту разновидность конфликта (представленную также в поэмах Баратынского «Бал» и «Наложница») постромантическим конфликтом (см. главу 5).

И, как это свойственно центральному персонажу постромантического конфликта, горестный опыт прошлого до конца не изжит Арбениным; то и дело пробивается этот опыт на поверхность его сознания («...иногда опять какой-то дух враждебный Меня уносит в бурю прежних дней»). Но в самой новой стадии, в попытке примирения, Арбенин продвинулся дальше, чем кто-либо из участников сходной ситуации: Арсений или Елецкой (а также в более позднем произведении — лермонтовский Демон). Потому что мечта центрального персонажа о союзе с женщиной, в котором бы он «воскрес для жизни и добра», осуществилась:

Созданье слабое, но ангел красоты:
Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье...
Я человек: пока они мои,
Без них нет у меня ни счастья, ни души,
Ни чувства, ни существованья!

Да, любовь переживается Арбениным с той высшей значительностью, которая делает возлюбленную залогом разумности бытия. И это чувство тем острее, что за ним целая полоса прошлых страданий; оно не только поддерживает, но и исцеляет. И потеря возлюбленной, сознание измены равносильны непереносимому удару, рушащему в несколько мгновений все «существование» героя. Так намечается путь ко вторичному отпадению — неперенной части постромантического конфликта.

Эйхенбаум отмечает: «Казарин думает, что Арбенин вернулся к карточной игре под его влиянием: «Теснит тебя домашний круг, дай руку, милый друг, ты наш». И Арбенин отвечает в тон ему: «Я ваш! Былого нет и тени». На самом деле Казарин обманут: он не зал, что возвращение к картам задумано Арбениным с целью не наживы, а мести»⁹. Это верно, что у Арбенина своя цель. Однако тут не отмечено самое главное — совпадение *новой стадии* отчуждения Арбенина и его *возвращения к игре*. Иначе говоря, этот роковой шаг (отчуждение) как раз и обозначается возвращением к карточной игре, в силу особого смысла последней как разрыва социальных связей и вступления на путь «зла»:

Прочь, добродетель: я тебя не знаю,
Я был обманут и тобой,
И краткий наш союз отныне разрываю...

Дальнейшее развитие коллизии протекает в тонкой борьбе противоположных смыслов — дозволенной конвенциональности (в частности, выраженной в образе маскарада) и нарушающей ее условленности, то есть игры арбенинского типа.

Баронесса предостерегает Звездича против мести Арбенина: «...ужасен в любви и ненависти он». Князь отвечает:

Ваш страх напрасен!..
Арбенин в свете жил, — и слишком он умен,
Чтобы решиться на огласку!
И сделать, наконец, без цели и нужды,
В пустой комедии — кровавую развязку.
А рассердился он, — и в этом нет беды:
Возьмут Лепажу пистолеты,
Отмерят тридцать два шага —
И, право, эти эполеты
Я заслужил не бегством от врага.

Звездич судит об Арбенине по себе, применяет к нему светский кодекс правил. А правила эти требуют притворного незнания, воздержания от прямой «огласки», соблюдения вида, что ничего не произошло. Образ маскарада как нарочитой маскировки реально существующего с помощью притворной личности распространяется на всю повседневную жизнь. «Маскарадность» не обязывает верить в подлинность представляемого, но возбраняет обнаруживать свое неверие, то есть нарушать принятый этикет общественного действия.

Если же участвовать в нем становится не по силам, то и на этот случай обществом предусмотрен допустимый выход из спектакля: отмщение чести, дуэль. И это равносильно оставлению одних правил ради других, но того же ряда; переход из одного сценического действия в другое — с «кровавой развязкой».

Но когда Арбенин провозглашает:

Я докажу, что в нашем поколенье
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье,
Запав, приносит плод... —

другими словами, когда он один из всего «поколенья» берет на себя бремя произвольной, не разрешаемой обычаем мести, противопоставляя себя всем, то он тем самым говорит о своем решительном разрыве с общепринятой конвенциональностью маскарада. «Маскараду» противостоит «игра». Игра в арбенинском смысле.

Арбенин и князь Звездич столкнулись лицом к лицу в «комнате у N». «А все *играть* с тех пор еще боитесь?» — спрашивает Арбенин, вкладывая в это слово свой смысл. «Нет, с вами, право, не боюсь», — отвечает Звездич, понимая под игрой светскую условленность, что прекрасно разъясняет следующая затем его реплика «в сторону»:

По светским правилам, я мужу угождаю,
А за женою волочусь...
Лишь выиграть бы там — а здесь пусть проиграю!..

Арбенин, предупреждая свою месть, рассказывает притчу о человеке, который «остался отомщен и оболстителя с пощечинной оставил». «Да это вовсе против правил», — восклицает князь. «В каком указе есть Закон иль правило на ненависть и месть?» — звучит ответ Арбенина. Но «правило», конечно, есть, хотя бы та же дуэль. Арбенин отклоняет ее вместе со всем кодексом, из которого она вытекает. Драматизм диалога в том, что в сходные слова — о «правилах», «законах» — противники вкладывают различное значение: Звездич говорит о светской условленности («маскарадность»), Арбенин же — о ее нарушении («игра»), причем один из них — Звездич — до поры до времени отступления от общепринятого смысла не подозревает. Не подозревает до тех пор, пока Арбенин, нанеся ему оскорбление, не отказался от дуэли.

Отказ Арбенина от дуэли — факт исключительной важности, почти немыслимый в то время ни в реальном жизненном проявлении, ни как художественный момент сюжета. Ведь, по словам Герцена, «отказаться от дуэли, — дело трудное, и требует или много твердости духа или много его слабости. Феодалный поединок стоит твердо в новом обществе, обличая, что оно вовсе не так ново, как кажется»¹⁰.

Впоследствии, ввиду своей исключительной содержательности, дуэль станет излюбленным предметом внимания «натуральной школы». И писателей «натуральной школы» интересовал преимущественно отказ от дуэли, что выражало существенный сдвиг в самой литературной эволюции — и снижение материала; и демократизацию персонажей, обращение к таким кругам, где «феодалный поединок» утрачивал авторитет непререкаемого обычая; и переход от романтически-необычного, экстраординарного, броского к поэтике повседневного и будничного и т.д. В этом случае, однако, отказ персонажа от дуэли выражает скорее «много слабости духа»; фиксирует перемену в характере времени — в сторону большего прозаизма, трезвости и подчас корыстной расчетливости и практицизма.

Отказ от дуэли Арбенина — совсем другое дело, требующее «много твердости духа». Ведь и князь Звездич, и все окружающие ясно осознают, что Арбенин поступил так не по трусости («Я трус — да вам не испугать и труса»). И они ощущают за этим поступком холодный расчет — не только столкнуть противника в бездну отчаяния, оттого что тот бессилён восстановить свою честь «законным» путем, но и нанести урон самим законам. Расчет поистине дьявольский, однако, когда Звездич, чуть ли не пав к ногам Арбенина, восклицает:

Да в вас нет ничего святого,
Вы человек иль демон? —

Арбенин отвечает:

Я? — игрок!

Ответ «я — демон» как будто прозвучал бы сильнее, «инфернальнее», чем «я — игрок». Да и все заставляло ожидать именно этой самохарактеристики: и демонический склад характера Арбенина, и место демона в мироощущении и творчестве Лермонтова. Но ответ Арбенина — логическое следствие, вытекающее из всего строя драмы, из образа «игры», и поэтому его самоопределение «страшнее» уподобления демону. Арбенин отомстил, играя по непредусмотренным, своим, другим правилам, нежели те, которые предлагал ему Звездич и в его лице само общество. «Преграда рушена между добром и злом». Колея допустимых норм и поступков размыта. Маскарадное действо сорвано.

Поединок с неизвестностью

Но у «игры» и «маскарада» (в отличие от «бала») есть общее: и в процесс игры, и в маскарадное действо входит элемент неизвестности. В маскараде можно набрести на удачу, на приключение. («Что, князь?.. не набрали еще на приключение?» — спрашивает Арбенин Звездича.) Тем более заманчива непредвиденная удача в игре, сулящая обогащение, перемену судьбы.

В маскараде и в игре борются друг с другом люди, однако при посредстве случая. И присутствие случая и неизвестности располагает видеть в игре и маскараде, в игре в первую очередь, высшее участие, что неудержимо увлекает мысль к разгадке тайны — тайны судьбы. Гофман писал в одном из рассказов «серапионовского цикла», в «Счастье игрока»: «Иным игра сама по себе, независимо от выигрыша, доставляет странное неизъяснимое наслаждение. Дико-

винное сплетение случайностей... выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некой высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла».

У Лермонтова сходную мысль очень лаконично высказывает Казарин (хотя игра не представляет для него интереса «независимо от выигрыша»): «Рок мечет, я играю». Выигрыш доставляет невыразимое наслаждение, так как означает участие судьбы, победу над судьбой, превышающую даже победы Наполеона:

И если победишь противника уменьем,
Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем —
Тогда и сам Наполеон
Тебе покажется и жалок и смешон.

В начале действия Арбенин, объясняя, почему он оставил карты, указывает на то, что игра уже не включает для него элемент неизвестности. «О, счастья здесь нет!» Это сказано в том смысле, в каком отзывался о «счастье» известный игрок Толстой-Американец: «Только дураки играют на счастье». «Проиграв несколько времени с человеком, — рассказывает мемуарист, — Толстой разгадывал его характер и игру, по лицу узнавал, к каким мастям или картам он прикупает, а сам тут был для всех загадкой, владея физиономией по произволу»¹¹. Это приводит на память ответ Арбенина на реплику князя: «Но проигратся вы могли»:

Я... нет!... те дни блаженные прошли.
Я вижу всё насквозь... все тонкости их знаю,
И вот зачем я нынче не играю¹².

Почему же к неизвестности и случаю применимы столь противоположные образы, как маскарад и игра? Потому что, согласно Лермонтову, их автономность относительна перед лицом более общих особенностей мира. Ведь элемент неизвестности входит в круговорот жизни на всех ее ярусах — и в верхние этажи и в преисподнюю, в респектабельность светского этикета и в вызывающую дерзость отпадения. Перед лицом еще не познанного и неизвестного любые корпорации, вроде светского общества или круга шулеров, должны ощутить и свою фрагментарность, и власть над собою чего-то более значительного и могущественного.

Арбенин полагал, что для него уже не осталось тайн и в самой игре. Увы, неизвестное подстерегало его даже в маскараде¹³.

В развитии интриги огромную роль сыграло предостережение, услышанное Арбениным от маски: «Прощайте же, но берегитесь. Несчастье с вами будет в эту ночь». Предостережение глубоко за-

пало в сознание человека неробкого, не знавшего страха перед обстоятельствами и людьми («Кто этот злой пророк... Он должен знать меня... и вряд ли это шутка»). И все последующее — пропажа браслета, позднее возвращение Нины с бала и т.д. — легло на уже потревоженное недобрыми предчувствиями сознание. Если бы предостережение высказало знакомое Арбенину лицо, это не имело бы такого эффекта. Но тут предостережение было сопряжено с тайной маскарада, произнесено как бы от лица самой неизвестности. После этого наименование персонажа — Неизвестный — не покажется нам простой случайностью или невинным каламбуром.

Арбенин является в маскарад сразу после игры, и там и здесь ощущая себя чужим, непричастным к общему действу. Является подчеркнуто без маски, ища в маскараде лишь рассеяние («Напрасно я ищу повсюду развлечения...»). Однако общее действо неудержимо втягивает его, и последствия действия далеко выходят за временные рамки маскарада. В маскараде возник мнимый соперник Арбенина, этот, по выражению последнего, «любовник пламенный, игрушка маскарада». И Нина, чувствуя, что все ее беды начались с того вечера, говорит о маскарадах: «О, я их ненавижу; Я заклалась в них не ездить никогда». Получилось так, что не участвующий в маскараде, смотрящий на него свысока как на детскую игру Арбенин сам был вовлечен в его круговорот. И ошибка, которой заплатил Арбенин маскараду, оказалась куда страшнее, чем простая мистификация или неузнавание.

Вернемся, однако, к Неизвестному. В нем есть своя глубина перспективы, завершающая глубокую перспективу драмы в целом.

С одной стороны, это человек с индивидуальной (хотя и неконкретизированной) судьбой: некогда увлеченный Арбениным в бездну игры, познавший, как и его соблазнитель, «все сладости порока и злодейства», он посвящает всего себя свершению мести. Но, с другой стороны: *он* ли ее совершает?

Неизвестный выступает с активным действием дважды — в начале, предостерегая Арбенина, и в конце, подводя некий итог. Между этими двумя вехами роль Неизвестного пассивная. Он не участвует в самой интриге, не направляет против Арбенина ход событий. Он предоставляет им идти своим путем, сохраняя полную уверенность в их исходе:

Нет, пусть свершается судьбы определение,
А действовать потом настанет мой черед.

Но и «потом» Неизвестный не столько мстит сам, сколько пожинает плоды действий других: решающий удар наносит письмо Баронессы, переданное Арбенину князем.

Откуда, однако, такое всеведение Неизвестного, такое проникновение в «судьбы определенье»? Не от его ли родства со стихией неизвестности, от имени которой он говорит и возможностям которой он предоставляет свершиться вполне?

Казнит злодея провиденье!
Невинная погибла — жаль!

Ремара гласит, что эту сентенцию Неизвестный произносит, «подняв глаза к небу, лицемерно». Как человек, мстящий за личную обиду, он лицемерен в том, что отнюдь не стремится к восстановлению справедливости. Но, с другой стороны, как приговор судьбы разве сентенция не менее лицемерна? Ведь Арбенин — не только «злодей», а «невинная» могла бы и не погибать. Тут мы подошли к значению финала «Маскарада».

Финал драмы

Финал «Маскарада» сложен и несет в себе ряд переkreшивающихся смыслов.

Финал напоминает о том, что на уровне центрального персонажа конфликт остался полностью неразрешим: новая попытка найти смысл «существования», определить свои отношения с людьми и высшей правдой разбилась так же, как и предыдущая. В финале реализована некая замкнутость судьбы персонажа, который переступил через принятые нормы и законы, переступил дважды (и в прежней и в новой своей жизни, то есть до и после «возвращения»; иначе говоря, и на первой и на второй стадии своей «игры») и за это должен расплаиваться; но, с другой стороны, не переступить он не мог в силу и особого стечения обстоятельств, и своего особого душевного строя. И в не предусмотренном самим персонажем исходе коллизии явлено, что окружающий мир намного шире субъективной сферы, что направление жизни не совпадает с индивидуально поставленной целью, включая в себя не подлежащий учетыванию момент неизвестности. Все это мы в той или иной степени уже могли наблюдать и в других произведениях русского романтизма (например, в лермонтовском «Демоне»).

Остановимся лишь на осложняющих финал «Маскарада» моментах роковой вины.

В сложившейся в лоне романтизма «трагедии рока» (Вернер, Мюльнер, Грильпарцер, отчасти «Дмитрий Калинин» Белинского) вина передается центральному персонажу по генеалогическому дереву. Он обречен еще до рождения, обременен чужим пре-

ступлением, причем расплата за это преступление совершается с помощью роковых предметов (кинжал), ввиду роковых персонажей (вроде привидения). Над главным героем нависает тень рока, выйти из-под влияния которого нет возможности.

Было бы неверно относить драму Лермонтова к «трагедии судьбы». В «Маскараде» родовой вины нет — Арбенин расплачивается за собственные поступки. Нет в лермонтовской драме участия роковых персонажей или роковых предметов. Только Неизвестный проходит через всю драму таинственным соглядатаем. С ним-то и связано оригинальное претворение в «Маскараде» традиции «трагедии рока».

В финале пьесы Арбенин вдруг говорит:

Вот что я вам открою:
Не я ее убийца.

(Взглядывает пристально на Неизвестного.)

...Ты, скорей
Признайся, говори смелей,
Будь откровенен хоть со мною.
О милый друг, зачем ты был жесток?

Это уже речь полубезумного, изнемогшего под тяжестью удара: однако и в безумной речи бывает своя логика. Логика речи Арбенина в том, что он обращается к Неизвестному не как к реальному лицу, но как существу, воплощающему высшую волю.

«Зачем ты был жесток?» (в то время как Неизвестный, мы знаем, ничего лично не делал против Арбенина и Нины) — это напоминает обвинения року, брошенные Яромиром в «Праматери» Грильпарцера или Дмитрием Калининым в пьесе Белинского. «Кто сделал меня преступником? — спрашивал Дмитрий, убийца своей сестры и брата. — Может ли слабый смертный избежать определенной ему участи? А кем определяется эта участь?»

«Не я ее убийца». Это заставляет вспомнить слова Яромира о том, что он убивал нападавшего, а не отца, что «меж раной и ударом, меж убийством и кинжалом, между действием и мыслью пропасть страшная лежит». «Не я ее убийца» — это равносильно тому, что Арбенин убивал изменившую, порочную, и не его вина, что маскарадным сцеплением обстоятельств на ее место была приведена безвинная и ничем не погрешившая (так реализуется брошенная еще в первом действии метафора: «Как агнец Божий на закланье, Мной к алтарю она приведена...»).

Надо подчеркнуть, что при фатальной запутанности случайностей, при тяжести трагических узнаваний, которые обрушиваются

на героя в конце любой «трагедии судьбы», самое важное то, как он относится к нависшему над ним року. В «Маскараде» звучит ответ ясный и определенный. Последним словом, возникшим из глубины помраченного, изнуренного болью сознания Арбенина, было слово о жестокости той силы, которую он увидел воплощенной в Неизвестном: «Я говорил тебе, что ты жесток!»

И все же это скорее «ответ» персонажа, а не произведения в целом.

Согласно известному определению Д. С. Мережковского, «Лермонтов — ночное светило русской поэзии», выразитель «метафизически и религиозно утверждающей себя несмирненности, несмиримости...»¹⁴.

Но в каком смысле — «ночное светило»? В каком смысле — «несмирненность» и «несмиримость»?

Да, Лермонтов, как никто другой до него в русском романтизме, отразил темные стороны человеческой души и ее приверженность к злу. Да, общий колорит его изображений безотрадный, мрачный и жестокий. Но снова вспомним строки из «Демона»:

...И дик, и чуден был вокруг
Весь Божий мир; но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье Бога своего...

Это сопоставление, а вернее, — противопоставление двух начал сохраняет свою силу и в отношении лермонтовской драмы, потому что и здесь показано, что «Божий мир» неизмеримо больше и объемнее любой индивидуальной судьбы и в его необъятности, глубине, *неизвестности* исчезает все эфемерное и конечное, в том числе и несмиряемая, бунтующая человеческая воля.

Примечания

¹ Ср.: Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 215. См. также: Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 36 и далее. Предложенная здесь концепция образа маскарада — интересная и содержательная — отличается от нашей точки зрения, поскольку эта концепция строится преимущественно на негативном истолковании: «маскарад как *danse macabre*» (пляска смерти), обман, «лжесвет» и т.д.

² Строка из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...». Кстати, из известного по воспоминаниям И. С. Тургенева факта, что стихотворение написано под впечатлением новогоднего маскарада в Благородном собрании, делают обычно вывод, что здесь изображен маскарад.

Но это во всяком случае не выявлено. «Мелькают образы бездушные людей, приличьем стянутые маски». Это маска обездушенного живого лица, т.е. лица без маски.

³ «Что-то загадочно-прекрасное заключено в этой музыке — властная сила, так отвечающая энергии лермонтовской поэзии, взметенность, взволнованность, ощущение трагедии...» (*Андроников И. Л.* Вальс Арбенина//Андроников И. Л. Я хочу рассказать вам... М., 1962. С. 427).

⁴ *Эйхенбаум Б. М.* Указ. соч. С. 207. Владимир Арбенин — персонаж драмы Лермонтова «Странный человек».

⁵ Там же. С. 207–208.

⁶ Там же. С. 208.

⁷ В поле нашего зрения четырехактная редакция «Маскарада» (печатаются в современных изданиях в качестве основной). Беловой текст более ранней, трехактной редакции, как известно, не сохранился. Последняя пятиактная редакция — «Арбенин» — это уже совсем другое произведение, в котором нет не только таких образов, как Неизвестный, баронесса Штраль, но и самого маскарада (с чем связано изменение названия). «Получилась, в сущности, не столько новая редакция, сколько новая пьеса — и произошло это не только под влиянием цензуры, но и... собственной эволюции. Весь сюжет значительно психологизирован...» (*Эйхенбаум Б. М.* Указ. соч. С. 220).

⁸ Неясно, совмещается ли в «Маскараде» это возвращение (возрождение) с возвращением буквальным, географическим. Возможно, да. В своем монологе Арбенин упоминает о былых «странствиях».

⁹ *Эйхенбаум Б. М.* Указ. соч. С. 207.

¹⁰ *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. X. С. 286.

¹¹ *Толстой С. Л.* Федор Толстой-Американец. М., 1926. С. 41, 39.

¹² Сравним диалог другой (иронической) тональности. Чичиков отклоняет предложение Ноздрева: «Ну, решаться в банк, значит подвергаться *неизвестности*». Ноздрев: «Отчего ж *неизвестности*?.. Никакой неизвестности! Будь только на твоей стороне счастье, ты можешь выиграть чертову пропасть» («Мертвые души», гл. IV).

¹³ Вспомним также Демона, который, полюбив Тамару, познал «страх неизвестности самой».

¹⁴ *Мережковский Д. С.* В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. М., 1991. С. 379, 384.

«СИЕ К ДАЛЕКОМУ СТРЕМЛЕНИЕ»

(Романтическая коллизия на исторической
и народной почве)



Хорошо известно, какое место заняли в романтизме собственно историческая и народная темы. Первая оформилась в особый литературный жанр — историческую повесть или роман, расцвет или, по крайней мере, подъем которого связывают именно с романтизмом. Вторая также привела к особому направлению художественной деятельности — по выражению Белинского, «народному направлению» — и также приобрела характер жанровой определенности и дифференциации (от народной сказки до народной повести и романа).

И «историческая» и «народная» литература — явления настолько обширные и специфичные, что подробное рассмотрение их в этой книге невозможно. Тем более что развитие обоих явлений уже довольно рано вышло за пределы романтизма. Мы ограничимся лишь некоторыми соображениями, касающимися действия на исторической и народной почве общих законов романтической поэтики. И первое, что мы должны с этих позиций отметить: между обоими явлениями (при их специфичности) есть внутренняя связь, устанавливаемая общим контуром романтического конфликта.

«Историческое» и «народное» как моменты оппозиций

Эта связь наметилась еще в предромантизме. У событий, протекающих в историческом прошлом или же в сфере народной жизни, то общее, что они отдалены от автора (и читателя) дымкой расстояния, сообщающего всему новый свет, пробуждающего «сие к далекому стремление» (В. А. Жуковский). Поэтому они в своем существе антитетичны — житейской прозе, обыкновенности быта, пошлости и т.д. Ряд таких антитез (оппозиций) был разобран выше

(см. главу 1), в связи с формированием романтического конфликта. К ним и следует отнести две другие оппозиции, имеющие отношение к теме настоящей главы.

Конкретно имеется в виду: 1) историческое (прошлое) как оппозиция современному (сегодняшнему); 2) народное (сельское, нецивилизованное) как оппозиция светскому (городскому, цивилизованному). Поскольку оба противопоставления в философском, нравственном, этическом смысле однородны, возможна взаимозаменяемость соответствующих членов оппозиции или же их парность (историческое *и* народное против современного *и* цивилизованного).

Мы говорили, что, в отличие от «оппозиционности» в широком смысле слова (свойственной любому поэтическому высказыванию), в предромантической литературе обе части оппозиции присутствуют в тексте. Происходит их столкновение, взаимоотталкивание, борьба.

Вот несколько примеров из речи повествователя в «Наталье, боярской дочери» (1792) Н. М. Карамзина, считающейся первой русской исторической повестью:

«Кто из нас не любит *тех времен*, когда русские были русскими, когда они в собственное свое платье наряжались, ходили своею походкою, жили по своему обычаю... говорили, как думали?»...

Боярин Матвей Андреев был «покровителем и заступником своих бедных соседей, — чему *в наши просвещенные времена*, может быть, не всякий поверит, но что в старину совсем не почиталось редкостью»....

Наталья вместе со служанкою отправлялись к обедне. Далее повествователь отвечает на возможный вопрос читателя: «Всякий день? — спросит читатель. — Конечно, — таков был *в старину* обычай», и разве «жестокая выюга» или «проливной дождь» могли тогда удерживать красную девицу от исполнения сей набожной должности»...

Сеть подобных авторских отступлений создает необходимую историческую дистанцию. Описывая идеальные, неиспорченные нравы и обычаи Древней Руси, повествователь постоянно имеет в предмете сегодняшнее ее состояние, отклонившееся от исходного образца¹.

Один раз у Карамзина оппозиция «прошлое — настоящее» как бы прерывается: речь заходит о «поселянах»: «Поселяне... и по сие время *ни в чем не переменились*... и среди всех изменений и личин представляют нам еще истинную русскую физиогномию». Здесь нет противопоставления прошлого настоящему потому, что вступает в силу противопоставление народного светскому. Но тем самым обнаруживается отмеченная выше родственность обоих явлений («прошлого» и «народного»), их способность подменять друг друга.

Обе оппозиции — историческое и современное, народное и светское — своего рода абсцисса и ордината разнообразных художественных и теоретических построений начала XIX в. А. С. Шишков искал прообраз должного «слога» как в «старинных стихотворениях», так и в песнях, «сложенных в *низком* быту людей», ибо «сердце не в училищах научается чувствовать и так же вздыхает в шалашах, как и в позлащенных чертогах» (тут вступает в свои права и знакомая нам антитетическая пара: «шалаш» — «чертог»). Наполнение оппозиций у Шишкова явно архаичное, патриархально-сентиментальное.

Между тем тот же логический механизм, те же оппозиции могли обслуживать противоположные идеологические установки, о чем свидетельствует окрашенная в гражданские тона публицистика первой четверти XIX в., а также декабристская поэзия.

В «Загородной поездке» (1826) А. С. Грибоедова описывается путешествие «на высоты» — подальше от «кипящего муравейника» столицы, на лоно простой сельской жизни. Автор слышит пение крестьян, наблюдает их нравы — и вот налицо противопоставление: «народное — цивилизованное»: «Прислонясь к дереву, я с голосистых певцов невольно свел глаза на самих слушателей-наблюдателей, тот поврежденный класс полувосточных, к которому и я принадлежу... Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими!»

Выясняется также, что путешествие из города в деревню означало путешествие из настоящего в прошлое: «*Былые* времена! Как живо воскрешает вас в моей памяти эта *народная* игра: тот век необузданной вольности, в который несколько удалцов бросались в легкие струги... дерзали в открытое море, брали дань с прибрежных городов, не щадили ни красоты девичьей, ни седины старческой». Таким образом, смыкаются обе оппозиции (в данном случае их граждански вольнолюбивой огласовке).

Обратим также внимание, что у Грибоедова позитивный элемент оппозиции неоднозначен: это вольность, *но* необузданная, поражающая немощных и невинных. Явление это родственно описанным в предыдущих главах фактам двусмысленности — вроде двусмысленности естественной среды или центрального персонажа. Сентиментальным формам оппозиций (например, у Карамзина в «Наталье, боярской дочери»), а также гражданским формам оппозиции у декабристов такая двусмысленность была в общем не свойственна².

Для исторического романа или повести имел значение еще один вид оппозиции. Мы покажем его, обратившись к известному трактату О. М. Сомова «О романтической поэзии» (1823), а именно к наиболее оригинальной третьей его части, содержащей программу отечественного романтизма.

Некоторые утверждают, говорит Сомов, что «в России не может быть поэзии народной». Чтобы обличить несправедливость этого взгляда, нужно многое: «посмотрим вокруг себя и заглянем в старину русскую». Оба направления — «вокруг себя» и «в старину» — соответствуют двум охарактеризованным выше оппозициям.

Обращаясь «вокруг себя», критик указывает на многочисленные народности, на различные области и края обширного русского государства: «Сколько разных обликов, нравов и обычаев представляется испытующему взору в одном объеме России совокупной!»³ Это целые культурные миры, однако они мыслят Сомовым не под знаком этнографической и национальной особенности, но, наоборот, как факторы наиболее яркого проявления единой национальной русской специфики⁴.

Заглядывая «в старину русскую», критик также находит достойные проявления русской национальной специфики: «Россия до Владимира и при сем князе, во времена дельных княжений, под игом татар, при Иоаннах, в годину междоусобицы и при вступлении на престол династии Романовых заключает в себе по крайней мере столько же богатых предметов, сколько смутные века старобытной Англии или Франции. Предметы сии *совсем в другом роде*: тем лучше, тем больше в них новости и, следовательно, прелести поэтической»⁵.

Подоплека обеих оппозиций у Сомова не моральная, но сущностно-национальная. Должное противостоит недолжному не как достойное — недостойному, добродетельное — порочному, но как имеющее национальную «физиогномию» не имеющему последней. «Физиогномия» же народа составляется и пороками — были бы они своими, а не заемными («...уверьте меня, что в нравах наших нет никакой отмены от других народов, что у нас нет, можно сказать, с в о х добродетелей и пороков... и тогда я соглашусь, что у нас нет и не будет своей народной поэзии»⁶).

Словом, это наиболее нескованный, свободный вид оппозиции. Утверждаемое ее начало — этнографически яркое, свое, колоритное, несущее печать национальной стихии. А отрицаемое — отсутствие национальной специфичности, бледность, стертость, безликость.

Построения Сомова и хронологически и по существу предвещают развитие русского исторического романа. Поскольку исторический роман устремится на поиски национальной специфичности эпохи или события, обозначенный вид оппозиции будет служить для него своего рода стимулятором.

Элегическая ситуация на исторической почве

Вернемся, однако, к началу XIX в., к первым шагам художественно-исторического повествования. Они отмечены переносом элегической ситуации, а также ситуации дружеского послания (см. о них в главе 4) на исторический, подчас даже мифологический материал.

В первых произведениях а исторические темы мы буквально видим переход от элегической современной ситуации к историко-мифологическому плану. В послании Жуковского «К Воейкову» (1814), где в заключительной строфе выступают разнообразные «древни чудеса», от Владимира-князя с богатырями до Бабы Яги и «косматого людоеда Дубыни», — есть между прочим строки: «Я на крылах воображенья, Веселый здесь, в тот мир летал». Автор — смиренный анахорет, умеющий оживлять свое настоящее вымыслом прошлого. Или, как говорит Жуковский в рецензии на «Путешествие в Малороссию» П. И. Шаликова (1803), «мы можем и не выходя из горницы быть деятельным и всегда находить новые занятия для ума, души и сердца». Иначе говоря, мечтательное видение прошлого вытекает из сегодняшнего уютного отъединения поэта от толпы; оппозиция «прошлое — настоящее» следует из оппозиции «смиренный уголок» — большой мир, «свет». Кстати, уже здесь заявлено то принципиальное неразличение вымысла и фактов, баснословия и достоверности, которое в той или иной мере отличало художественно-исторические произведения романтизма⁷.

Связующим звеном между современным и историческим (мифологическим) материалом служит образ автора-поэта. Обычный ход: поэт, уединившийся от толпы, от света, вызывает в воображении картины прошлого.

Начало «Славенских вечеров» В. Т. Нарезного (1809): «на берегах моря Варяжского», «в отдалении от пышного града Петрова», «при склонении солнца багряного с неба светлого в волны румяные» автор любит погружаться мечтою в минувшее. Вокруг поэта возникает «сонм друзей» и «прелестных дев», которые готовы внимать его «пению». «Поведаю вам о подвигах ратных предков наших и любезности дев земли славеновой»⁸. Вступление к II вечеру рельефнее вырисовывает умонастроение автора: встречая на берегу Варяжского моря свою «двадесять шестую весну», поэт с грустью думает, «сколько областей вольных преклонили главы свои под цепями буйства и насилия», «сколько мужей славных сокрыты в могилах или осуждены не видать страны отеческой...»⁹ и т.д.

У Жуковского в «Вадиме Новгородском» (1803) на историко-мифологический фон спроецирована не одна, а ряд элегических

ситуаций. В дальней «хижине» на берегу Ладоги, погруженный в меланхолические думы, живет старик Гостомысл; «семь лет»¹⁰ скрывается он от волнений мира. Здесь навещает его другой изгнанник — Вадим. В грустной беседе вспоминают они третьего изгнанника — Радегаста, отца Вадима.

Предшествует же веренице мифических изгнанников автор. Удалившийся в «хижину», в обитель «меланхолии», он беседует с тенью умершего друга (с Андреем Тургеневым) и предается видениям прошлого. Карамзин, в подстрочном примечании, рекомендует автора «Вадима Новгородского» как переводчика «Греевой элегии», то есть «Сельского кладбища» Томаса Грея. Тем самым перебрасывался мостик от повести с исторической (историко-мифологической) установкой к современному элегизму, от стилизованных страдальцев прошлог к образу современного певца, который «часто уходил дубраву слезы лить, как странник, родины, друзей, всего лишенный...».

Описывая формирование романтической прозы в целом (см. главу 7), мы говорили, что на ее начальной, так сказать, предромантической стадии первый план занимала фигура несколько схематичного героя. Ему еще не знакомо переплетение добрых и злых психологических движений; разлад с современниками — если таковой есть — носит мягкий, меланхолический характер; мотив бегства — если таковой намечается — еще лишен резких форм разрыва, вражды, бунта; это еще не бегство, но, скорее, — странствие, путешествие. Фигуры же более сложные, психологически и морально противоречивые оттеснялись на второй план, а их освещение в общем оставалось негативно-определенным. Все это относится и к собственно историческим произведениям.

В «старинном предании» Жуковского «Марьиная роща» (1808) на первом плане — сентиментальный певец Усад, нежный любовник, вынужденный покинуть возлюбленную (мотивировка ухода подчеркивает, что это путешествие, а не бегство: уезжает Пересвет, «мой благодетель», «я должен его проводить, ибо мы, вероятно, расстанемся навеки»), — словно специально для того, чтобы та стала жертвой «грозного Рогдая».

Этот самый Рогдай — потенциально более глубокий характер, чем Усад. «Славный могучий богатырь» и «жестокое сердце». Марию «он любил страстно любовью, но самая нежность его имела в себе что-то жестокое». Стрелка моральной оценки в данном случае заметно отклоняется от однозначного осуждения, но, колебавшись, все же к нему возвращается. В конце происходит значащее наказание порока — и не без мелодраматического эффекта, как и в других подобных случаях: «Небесное правосудие наказало

Рогдая: он утонул во глубине Яузы, куда занесен был конем своим, испугавшимся дикого волка». Вспомним конец «злодея» Ромуальда фон Мея в «Замке Нейгаузен», выброшенного в окно и остававшегося висеть «головой вниз».

Для неразвитых форм конфликта на исторической почве характерно также то, что наметившееся было напряжение снимается, разнообразные преграды на пути центрального персонажа (чаще преграды имущественные, социальные), грозившие было привести к резкому столкновению, к бегству и т.д., в конце концов убираются. В одном из рассказов «Славенских вечеров» Нарезного мифический древнерусский витязь Громобой, оруженосец Добрыни, полюбил княжну косожскую Миловзору. Чтобы получить ее руку, Громобой храбро сражается на турнире — но все напрасно: князь не соглашается отдать дочь за менее знатного. Громобой «уклонился из града, в коем царствовали свиреость и жестокосердие», блуждал, «подобно скитающемуся привидению», и душа его «не чувствовала бытия своего»¹¹. Добрыня, однако, успокаивает своего оруженосца: Владимир непременно пожалует его в князья. Так и произошло: став «витязем двора киевского», Громобой женился на княжне. Вспомним, что и в «Ревельском турнире» социальные преграды, разделявшие дочь рыцаря Минну и незнатного Эдвина, нейтрализуются.

История Громобоя и Миловзоры дает повод к противопоставлению прошлого настоящему: «Тогда величие и крепость духа возводили на верх славы и счастья... Веки отдаленные! времена, давно протекшие! Когда возвратитесь вы на землю славенскую?»¹²

Путь развития романтического конфликта на исторической (историко-мифологической) и народной почве состоял в усложнении структуры: препятствия на пути персонажей не только не сглаживались, но, наоборот, приобретали силу; эпизодическая фигура «злодея», «разбойника», «преступника» и т. д. выдвигалась на авансцену и замещала однопланового героя; стрелка его моральной оценки явно склонялась в сторону двусмысленности.

Формы романтизации

Рассмотрим несколько форм романтизации народного и исторического материала, обратившись к явлениям, уже достаточно определившимся. А именно к трем повестям А. А. Бестужева-Марлинского 30-х годов.

Одна форма представлена «Мулла-Нуром» (1836). Ее суть в том, что местный национальный материал (здесь это Дербент, Кавказ,

«Восток») становится полноправной ареной развития романтической коллизии. А это, в свою очередь, связано с тем, что центральный персонаж (взятый из данной национальной сферы) повышает до принятого в русском романтизме уровня идеологической и эстетической значимости. Белинский недаром называл главного героя повести (называл иронически) «татарским Карлом Моором»¹³.

Витиеватая реплика Мулла-Нура — «Я положу свое сердце на ладонь твою и расскажу тебе все» — предваряет его исповедь. Затем слово берет повествователь: «И он [Мулла-Нур] рассказал главные случаи своей жизни; но только сначала обращался он ко мне; потом, разгораясь на бегу подобно колеснице, рассказ его превратился в какую-то жалобу, в какую-то прерывчатую исповедь, в чудный разговор с самим собою!.. Казалось, он вовсе забыл, что тут есть слушатель».

Перед нами формула самодостаточности исповеди в чистом виде. Исповедь — средство самовыражения, а не информации; слушающий — лишь повод или точка приложения исповеди, но не ее адресат. Главное, к чему стремится исповедь, корректируя или оттесняя авторскую речь, — адекватно выразить мир центрального персонажа. Все это уже нам хорошо знакомо как признак романтического развития коллизии.

В «Мулла-Нуре», однако, есть исповедь, но нет исповедуемого содержания (после нескольких самых общих фраз повесть оборвана рядом многоточий). Недоговоренность доведена до предела — но именно это обстоятельство открывает широкий доступ ходовым романтическим ассоциациям и представлениям. Дана самая общая схема предыстории: «Он убил своего дядю и бежал в горы». Тем самым обозначено самое главное: люди поступили с Мулла-Нуром несправедливо и тот отомстил и бежал от людей. Все стальное можно было достроить и дополнить подробностями в соответствии с типичным канонам романтической судьбы¹⁴. Этот канон Мулла-Нуру вполне по плечу.

В разбойничестве Мулла-Нура оттенена известная честность и порядочность. Это благородный разбойник, помогающий бедным, устраивающий судьбу Искандер-бека и, подобно Карлу Моору, удерживающий своих товарищей от кровавых дел («...мои товарищи, если б не висела над ними моя рука, грабили и резали бы встречного и поперечного бессовестно, беспощадно...»). Ассоциации с Карлом Моором несколько ограничивают двусмысленность персонажа, но в то же время они вновь обнаруживают влияние «Бури и натиска» на поэтику русского романтизма. И характерно, что подходящей основой, в которую внедрялись элементы «штюрмерства», служит здесь местный, национальный материал.

Говоря точнее, автор — европеец на Востоке — постоянно держит в сознании свой, родной мир, сравнивает с ним нравы и обычаи «народа младенчествующего», то есть выдерживает дистанцию. Однако там, где имеется в виду фон центрального персонажа, сопоставление с Петербургом не приобретает характера предромантической оппозиции «европейского» — «нецивилизованному», так как последнее становится вместилищем той же косности, несправедливости, алчности, которые обычно отличают окружение героя (только в другой форме; в связи с этим в изображении кавказского фона переплетаются два мотива: с одной стороны, «люди везде люди!», а с другой — «в жарком климате» все выражено еще острее, рзче). Там же, где повествование обращается к главному герою, указанное противопоставление вообще теряет силу, так как Мулла-Нур полноправно представляет уровень центрального романтического персонажа. К этому надо добавить, что авторская линия (как вторая линия романтической судьбы) в «Мулла-Нуре» недостаточно выявлена. Лишь однажды глухо звучит в речи повествователя мотив «прежних радостей» и перенесенной «бури».

Другую форму романтизации народного материала (здесь это — жизнь северорусских поморов и мореходов) представляет «быль» «Мореход Никитин» (1834). Начнем с того, что наряду с повествованием о народных персонажах — четырех архангельских мореходах — вновь вступает в свои права история авторской судьбы.

Эта история вкраплена отдельными «отступлениями», пятнами, намеками, обрывками фраз, но в них-то все дело. В беседе с читателем автор отказывается полностью уйти со сцены и уступить ее всецело своим персонажам; в то же время он отказывается рассказать о себе более или менее подробно и связно. «Милостивый государь, если вы хотите узнать меня, то узнавайте кусочками, угадывайте меня в стружках, в насечке, в сплавке. Не мешайте ж мне разводить собою рассказы о других: право, не останетесь в накладе».

Вот, скажем, один из персонажей повести произносит слово «однако» — и повествователь рад закрутить по этому поводу автобиографическую «стружку»: «Ох, уж мне это о д н а к о вот тут сидит, с тех пор как учитель хотел было, по его словам, простить меня за шалость, однако высек для примера; с тех пор как мой искренний друг и моя вернейшая любовница клялись мне в привязанности и за словом, однако, надули меня...» «Кусочками» мы узнаем и об измене друзей, и об измене возлюбленной — словом, весь обычный горестный опыт романтика.

Этим опытом пропитаны и сравнения, ассоциации. «Вот потянул ветерочек слева; но он был неверен, как светская женщина, колебался туда и сюда, как нынешняя литература...»

Опыт повествователя соотнесен с переживаниями его народных героев. Увы, для автора уже невозможно превратиться «в чистое, безмятежное святое чувство самозабвения и мироневедения». Никитину же и его товарищам была бы непонятна и чужда современная сложность повествователя.

Именно «в сплавке» с авторской судьбой видна необычная острота и свежесть народного мировосприятия; получают привлекательность новизны и немудрящая народная песня, и простые мечтания, вроде пробудившегося в Алексее «пивного воспоминания», и натурфилософские рассуждения вроде следующего:

« — А что, дядя Яков, кит-рыба, примером сказать, ростом-дородством будет с царский корабль?

— Кит киту рознь, — преважно отвечал дядя Яков. — Есть сажен в десять, есть сажен в двадцать; да это на нашем веку так они измельчились. В старину то ли было!.. Лет два сорока тому назад, в страшную бурю, прошел мимо Соловецкого кит, конца не видать...»

В «Мореходе Никитине» романтическое отчуждение не проецируется на народную, национальную, нецивилизованную почву (как в «Мулла-Нуре»), но оставлено в своей собственной, «европейской» сфере (конкретно — в сфере повествователя). Оба мира оттеняют друг друга и морально контрастируют. Цивилизованное лишено естественности и цельности народного мировосприятия; последнему же далеки и непонятны сложность психического строя и — в конечном счете — весь путь отчуждения образованного рассказчика. Контраст соответствует излюбленной романтиками антитезе европейца и естественного человека (знакомой уже нам по пушкинским «Цыганам», «Наложнице» Баратынского и т.д.).

В сравнении с предромантической оппозицией (народное — цивилизованное) эта антитеза лишена моральной однозначности. Первое противостоит второму не только как нравственно более ценное и в национальном смысле более специфичное, но и как еще не изжитое, не утраченное и, соответственно, менее развитое. Представление об оппозиции сменяется представлением об *уровнях*, или *стадиях*, включающих в себя момент развития; все это получило более полное выражение уже в иной, логической сфере сознания (в русской общественной мысли — в сфере философской эстетики).

Обратимся теперь к третьей форме романтизации национального (или исторического) материала.

В «кавказской были» «Аммалат-бек» (1832) в лице заглавного героя мы встречаем характерного романтического персонажа (к тому же расцвеченного всеми излюбленными у Бестужева-Марлинского красотаами риторики).

О свидании Аммалата с Селтанетой читаем: «Оба любовника не могли вымолвить слова, но пламенная речь взоров изъяснила длинную повесть, начертанную жгучими письменами на скрижалях сердца». По стилистической окраске фразы никак не скажешь, что речь идет о горянке и горце.

Интересна также сцена первой встречи Аммалата и Селтанеты. Раненому и обессиленному юноше вдруг предстает красавица-девушка, его избавительница; с этого момента в его сердце пробуждается любовь. Идущая от восточных поэм Байрона сцена ночного посещения красавицы была излюбленным сюжетным ходом русской романтической поэмы¹⁵. Применительно к «Аммалат-беку» можно отметить и более близкий источник — сцену ночного появления черкешенки в «Кавказском пленнике» (хотя действие происходит у Марлинского утром, «на заре»). Первым словом Аммалата, «когда он очнулся, было: “Это сон!”» (Ср. у Пушкина: «И мыслит: это лживый сон...») «Живи, живи долго!.. Неужели не жаль тебе жизни?» — звучит реплика Селтанеты. (Ср.: «Но голос нежный говорит: Живи! и пленник оживает».)

Пробужденный Верховским к умственной деятельности, Амалат-бек заносит в свой дневник: «Спал ли я до сих пор или теперь во сне мечтаю?.. Так этот новый мир называется мыслю!.. Прекрасный мир! Ты долго был для меня мутен и слитен, как Млечный Путь...» Автор снабжает выдержки из дневника Аммалата пометой: «перевод с татарского». Для местного колорита повести важно оговорить, что рассуждения писаны не по-русски, но совершенно неважно привести их стиль в соответствие с национальным типажом (точнее говоря, Бестужев-Марлинский понимает это соответствие по-своему: национальное, кавказское — как максимальная экспрессивность романтического чувства).

Пожираемый же ревностью, ставший жертвой интриги Ахмет-хана, Амалат следующим образом изливает свои чувства против Верховского: «Верховский! что сделал я тебе? За что хочешь ты сорвать с неба звезду моей свободы?» (то есть арестовать и сослать в Сибирь). Подстрекая же себя на месть, на жестокое дело, Амалат говорит: «Чувства человеческие!.. Зачем посещаете вы сердце, которое отверглось человечества?»

Уже из этих цитат видно, что Амалат проделывает путь отчуждения, мало чем оличающийся от соответствующего пути многих известных нам персонажей, тот же путь с излишествами мести, с ее высоким идеологическим обоснованием, — все вплоть до гибели, которой он искупает и свои преступления и свое превосходство. Многократно возникает и обыгрывается в применении к Ам-

малату, убийце Верховского, мифологическая и — как мы знаем — излюбленно романтическая параллель: Каин.

Среди инвектив Аммалата особенно интересна инвектива против русских: «Право, ничем не лучше наших татар. Так же падки на выгоды, так же охочи пересуживать, и не для того, чтобы исправить ближнего, а чтобы извинить себя; а про лень их и говорить нечего» и т. д. Инвектива интересна тем, что совсем не вытекает из сюжета и материала повести (столкновение Аммалата происходит с одним оклеветанным Верховским, но не с «русскими» вообще). Она словно дана поверх материала, отражая ситуацию всеобщего романтического разочарования.

Можно подумать, что в «Аммалат-беке» (как в «Мулла-Нуре») романтический конфликт на национальном (кавказском, «восточном») материале предстает самодостаточным и завершенным в себе. Однако повесть заметным образом ограничивает этот конфликт. С этой точки зрения в «Аммалат-беке» важны две фигур — Ермолова и Верховского. Оба они создают необходимый русский (то есть в данном случае — европейский) фн.

Ермолов — царственно величественный генерал, носитель государственной мудрости, не без вольнолюбивой, декабристской (и несколько идеализированной) ее окраски. Верховский — один из верных офицеров Ермолова, превращающий общий план европеизации и просвещения в конкретное дело — в воспитание Амалата.

Казалось бы, выполняя свой план, служа с таким начальником («...ну, право, дай Бог век жить и служить с таким начальником!»), Верховский не должен знать никаких темных дум. Тем не менее мы слышим от него: «Мое бытие — след цепи на бесплодном песке. Одна служба, утомляя, если не развлекая меня, пособляет коротать время. Брошен в климат, убийственный для здоровья, в общество, удушающее душу, я не нахожу в товарищах людей, которые бы могли понять мои мысли...»

В другом месте: «Мне наскучила самая война с незримыми врагами, самая служба с недружными товарищами. Этого мало, что мне мешали в деле, портили, что приказывал делать... но порочили то, что я думал делать, и клеветали на сделанное».

Эти инвективы никак не «обеспечены» материалом (мешал планам Верховского в отношении Аммалата местный царек — деспот Ахмет-хан, но не сослуживцы, «недружные товарищи»), как не обеспечены были материалом и некоторые инвективы Аммалата. В жаобах Верховского есть своя надличная обязательность (и в связи с этим трафаретность); похожее мы уже слышали и от капитана Правина и от десятка других романтических персонажей. Эти

инвективы и излияния — безошибочные знаки проесса романтического отчуждения, которым Верховский, оказывается, затронут при всей своей просветительской устремленности и деловитости.

Но тем самым устанавливается соотношение двух романтических судеб — Аммалата и Верховского. И даже двух типов любовных отношений: Верховский и Мария и Аммалат и Селтанета. Верховский в любви подчинился судьбе, хотя не заглушил (и не мог заглушить) в себе чувства; он не посягнул на законные узы (Мария была замужем), умел довольствоваться платонической любовью. Аммалат тоже должен подчиниться судьбе, так как его любимая — дочь заклятого врага его друга и России, но не смог и не захотел подчиниться.

Мы видим, что автор повести словно переадресовывает момент примирения, «Entsagung»: в пушкинских «Цыганах» этот момент характеризовал Старика, но не Алеко, представителя среды естественной, но нецивилизованной. У Бестужева-Марлинского — наоборот. При этом, разумеется, принципиального сближения «европейца» с таким характером, как старик-цыган, сближения с примирившимся естественным человеком, не происходит: Верховского, как и всех персонажей его склада, характеризуют драматично напряженные отношения с окружением, он в разладе с косной средой — иначе говоря, он переживает процесс отчуждения. И в этом процессе момент «Entsagung» занимает свое место как знак, что ли, особого, утонченного, высокого уровня развития в сравнении с более примитивной волюцией Аммалата.

Экспрессивность, необузданность и импульсивная капризность страсти горца отмечены были и в «Мулла-Нуре», но в «Аммалат-беке» все это создает видовое отличие одного романтического конфликта от другого. По словам Верховского, Азия — «колыбель рода человеческого, в которой ум доселе остался в пеленках... Об Азию расшиблись все попытки улучшения и образования; она решительно принадлежит не времени, а месту». Создаются, фигурально говоря, «европейский» и «азиатский» уровни коллизии, и соприкосновение их так же драматично, как всякое столкновение «европейца» с сыном природы: «В жизни все оказалось значительно сложнее, нежели думал русский просветитель Верховский»¹⁶.

Неудача Верховского не только не отменяет, но, наоборот, подчеркивает иерархичность обеих уровней, чье соотношение (в смысле развития, прогресса) примерно такое же, как авторской судьбы и народной жизни в «Мореходе Никитине». Только в последнем случае романтический конфликт дан был «в спайке» с инородным ему, не знающим подобных судеб национальным материалом; в «Аммалат-беке» же одна романтическая судьба дается на фоне другой.

В «Аммалат-беке» предромантическая однозначная оппозиция также уступает место сложному представлению об уровнях, но в качестве масштаба последних взяты романтические эволюции во всей их протяженности, романтические конфликты во всем их объеме.

Таким образом, мы выявили три формы романтизации: национальное как полноправная сфера романтической коллизии; романтическая коллизия в развитой «европейской» сфере (конкретно в сфере автора) в соотношении с цельной, лишенной конфликтных симптомов национальной почвой; наконец, романтические коллизии как в развитой, так и в «естественной» сфере, в их сложном иерархическом соотношении. Если первая форма превосходит последующие в смысле монолитности, всеобъемлемости романтического мышления (*единый* романтический конфликт, независимо от материала и области жизни!), то вторая и, особенно, третья обнаруживают стремление к его дифференциации, фиксированию видов и их детерминизму — тенденция, которой в сфере теоретической мысли (главным образом, повторяем, уже в сфере философской эстетики) аналогичны явления историзма.

Несколько замечаний об историческом романе

Для исторического романа, как было отмечено выше, стимулирующую роль играло понимание исторического (а также народного) как специфически характерного, способного равноправно представлять данную эпоху или данный народ (русский народ) в ряду других эпох и народов. «С первых же шагов наша историческая повесть должна была отвечать, помимо литературных требований, еще и на требования этой «народности»: она должна была во всех смыслах быть патриотической, т.е. убеждать нас в том, что наша русская народность обладает тем же богатым духовным содержанием и теми же внешними красотами, которым мы так привыкли удивляться в исторических романах из жизни нам чуждой»¹⁷.

Реализация установки на национально-характерное открывала практически неограниченное поле изображения — народных и исторических типов, нравов, обычаев, сцен, происшествий. Эта тенденция экстенсивная, она переросла романтизм, хотя и вышла из его лона. Поэтому, повторяем, исторический роман 20–30-х годов XIX в. — особая тема.

Но и выйдя из романтизма, исторический роман долго нес на себе его родимые пятна. Черты романтической определенности могут быть зафиксированы в особенностях конфликта или, по крайней мере, в его элементах и «осколках».

Возьмем роман Н. А. Полевого «Клятва при гробе Господнем» (1832). Видное место этого произведения в русской исторической беллетристике было отмечено еще Котляревским, подчеркнувшим, что роман превосходил многие модные сочинения Загоскина или Лажечникова и «не был оценен в свое время по достоинству». «Ни один исторический роман не давал такого разнообразия бытовых картин, как роман Полевого. Князья, их бояре, стража, крестьяне, мещане, купцы, воины, послушники, монахи, странники проходят перед нами, не нарушая единства действия и торопя завязку или развязку основной интриги»¹⁸.

Это соответствует авторской установке — дать не скованный главным сюжетом поток событий, не роман даже, а исторические сцены (вслед за популярной у нас драматической трилогией Луи Вите), «историю в лицах»: «Воображаю себе, что с 1433-го по 1441-й год я живу на Руси, вижу главные лица, слышу их разговоры, перехожу из хижины подмосковного мужика в Кремлевский терем, из собора Успенского на Новгородское вече, записываю, схватываю черты быта, характеров, речи, слова и все излагаю в последовательном порядке, как что было, как одно за другим следовало: это история в лицах...»¹⁹

Тем не менее экстенсивность исторического бытописания у Полевого относительная. При всей нескованности событийного потока калейдоскопичности сцен и описаний романист позаботился об объединяющем начале. Такое начало он нашел в Гудочнике, вымышленном, таинственном персонаже, проходящем через все действие. Гудочник одержим своего рода *idée fixe* — восстановить власть суздальских князей, в чем он поклялся «при гробе Господнем» (обстоятельство, отраженное в названии романа).

Показательно, что Марлинский в программной статье об историческом романе придал этому таинственному лицу принципиальное значение. Полевой понял, что для исторического романа мало верности сцен и характеров, — и он «вдунул в них самую поэтическую» идею. «Он обвинил пружину действия вокруг таинственной особы Гудочника, который является везде, говорит всеми языками, все знает, все выведывает, всех подстрекает... Какая высокая романтическая мысль была изобразить человека, отдавшего в жертву все радости жизни, все честолюбие света, даже надежду за гробом, — преданности! Стремясь к цели, он топчет и людей и совесть, обманывает, лицемерит, похищает документ, рассылает ложные приказы, воссоставляет брата на брата, но он выкупает все это жаркою, бескорыстной любовью к пользам детей своего государя»²⁰.

Марлинский сам и объяснил, в чем заключена «прекрасная романтическая мысль» этого персонажа, — в экстраординарнос-

ти, в сверхчеловеческой степени воли и усилий, в явной моральной двузначности: переплетении пороков с достоинствами, подвигов с преступлениями. Наконец, в резком отклонении от устремлений большинства соотечественников и от самого хода событий. Следует иметь в виду, что Гудочник задался целью восстановить удельное княжение тогда, когда Россия вступала в эпоху централизованного монархизма. «Горе тому, — сознает Гудочник, — кто обрек себя на сопротивление судьбам Его, — горе и гибель, и не будет благословения на делах и начинаниях его!»²¹

Высокости и одновременно исторической бесперспективности устремлений Гудочника Бестужев-Марлинский также придавал принципиальное значение: «Вы будете уважать его за неподдельную, за непоколебимую твердость, и если не полюбите его, то будете сострадать с ним в тяжелой и напрасной борьбе, им предпринятой, — напрасной, ибо он замыслил побороть время, подымая из ничтожества разбитый им порядок уделов; тяжелой, ибо сам видит тщету своих дум и козней»²². Словом, перед нами тоже род отпадения — но на этот раз от самого времени, Истории.

В конце романа возникает сравнение Гудочника с сумасшедшим, во всей романтической высоте и двузначности этого понятия. Один из персонажей говорит о Гудочнике: «Впрочем, мне казалось иногда, что едва ли он не помешался немного». Шемяка задумался, но не сказал ни слова, ни да ни нет. Не хотел ли он спорить с суздальским князем из вежливости или сам так же думал — не знаю. Впрочем, люди нередко называют сумасшествием то, что выходит из обыкновенного круга дел и событий. Таковы люди — были и будут...»²³

Последние строки — завершающие строки романа — принадлежат уже повествователю, и они были бы уместны в любой романтической повести из современной жизни, скажем, в «Блаженстве безумия», «Эмме» или «Живописце» того же Полевого.

Гудочнику до некоторой степени соответствует в романе М. Н. Загоскина «Аскольдова могила» (1833) Незнакомый, таинственный бунтовщик, «надменный сын погибели». Он также идет наперекор потоку времени — мечтает восстановить древнюю славянскую вольность в век Рюриковичей — и терпит поражение. Он сражается за проигранное дело, и его особые отношения с Историей сообщают ему черты демонического отпадения.

Прообразом же подобных персонажей в русской исторической беллетристике была Марфа-Посадница в повести Н. М. Карамзина «Марфа-Посадница, или Покорение Новагорода» (1803), при всем общем несходстве художественной концепции повести и, скажем, романов Полевого или Загоскина. Мы тем самым вновь нащупыва-

ем одно из зернышек романтической поэтики, завязавшихся еще в лоне предромантизма.

В повести Карамзина с самого начала заявлено моральное и этическое равенство борющихся сторон: Москвы и Новгорода, приверженцев централизованной власти и региональной вольности, Ивана III и Марфы Борецкой. Каждый из борющихся по своему прав. Повествователь с замечательной объективностью возвышается над ограниченностью обоих лагерей, что уже не раз отмечалось исследователями²⁴. Подчеркивалось также, что программное рассуждение в предисловии вымышленного издателя «Марфы-Посадницы» — «Мудрый Иоанн должен был для славы и силы отечества присоединить область Новгородскую к своей державе... Однако же сопротивление новгородцев не есть бунт каких-нибудь яковинцев: они сражались за древние свои уставы и права...» — это рассуждение предвосхищает известные слова Пушкина по поводу трагедии Погодина «Марфа, Посадница Новгородская»: «Драматический оэт — беспристрастный, как судьба — должен был изобразить... отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманый удар, утвердивший Россию на ее огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою. Его дело воскресить минувший век во всей его истине» («О народной драме и драме “Марфа-Посадница”»).

Объективность Карамзина связана с установкой на национально-значительное, хотя оно понимается еще в рационалистическом духе как обобщенно-всечеловеческое. Дескать, мы не хуже других, и у нас были достойные внимания столкновения партий, борьба высоких принципов и идей — как и в Западной Европе. Западноевропейский, а точнее, античный колорит «новгородской повести» отмечен ее Скабичевским, автором очерка «Наш исторический роман в его прошлом и настоящем»: «Перед нами словно будто не Новгород, а какая-то древняя республика, и, читая цicerоновское красноречие московского боярина князя Холмского и затем Марфы, вы совершенно забываете, что такие великолепные речи говорились на новгородском вече, а не в Капитолии». Но «в общем взгляде на изображаемое историческое событие», добавляет критик, Карамзин «старается сохранить полное беспристрастие»²⁵.

Однако при всем равноправии сторон одна из них, а именно Марфа-Посадница, получает все же некоторое преимущество. Получает в силу положения в коллизии — как человек, борющийся с болеемогущественным и заведомо уверенным в победе противником. У Марфы — преимущество обреченности, высшей отваги и дерзкого вызова, причем вызова отнюдь не только московскому государю (это не дало бы ей никаких преимуществ в смысле траге-

дийности), а самому ходу времени. Перед нами вновь *отпадение от самой Истории*. Новгородцам «должно было предвидеть, что сопротивление обратится в гибель Новгороду, и благоразумие требовало от них добровольной жертвы», — заявлено в том же предисловии «издателя». Марфе свойственно поступать вопреки «позорному благоразумию» — и личному и историческому.

Некоторые моменты ее жизненной судьбы невольно предвосхищают таинственного Гудочника: торжественная клятва Марфы, изменчивость народной любви и поддержки и т.д. Сама принадлежность к новгородцам — значащий фактор и в романе Полевого. «Кровь новгородская явно играет в нем», — можно сказать о Гудочнике словами «предисловия» повести Карамзина. Марлинский писал о Гудочнике в упомянутой статье: «Вспомнив, что ему, как новгородцу, не мудрено было враждовать против Москвы, вы простите его»²⁶. Но, конечно, в духе романтической поэтики все эти моменты подняты в персонаже Полевого до уровня таинственной, императивно-сверхличной страсти; примечателен также момент моральной двусмысленности, отсутствующий у Карамзина.

Что касается отличия романтической исторической беллетристики от новых более сложных явлений, то оно показано в книге Дьёрдя Лукача «Исторический роман». Показано на структурных моментах — единственно надежных в данном случае.

Проводя грань между романтической литературой и историческим романом Вальера Скотта, исследователь отмечает: «Главная тенденция его творчества выражается в способе изобретения фабулы, в характере выбора центрального героя. Постоянный герой романо В. Скотта — более или менее средний английский джентльмен. Он владеет определенным, но не выдающимся практическим умом, определенной моральной устойчивостью и порядочностью, которая иногда доходит до способности самопожертвования, но никогда не становится всеувлекающей страстью, никогда не превращается во вдохновенную самоотдачу великому делу»²⁷. Позднее критики (Ипполит Тэн) видели в таком выборе героя ограниченность Вальтера Скотта. На самом деле, подчеркивает Лукач, это была его сила (хотя чисто психологически она проистекала из его слабости, из политического консерватизма).

Выбор «среднего героя» — принципиальный момент всей поэтики исторического романа. «С помощью фабулы, событийным центром которой является этот герой, автор ищет и находит нейтральную очку, на которой могут быть приведены в человеческое общение резко противостоящие друг другу общественные силы»²⁸. Вместе с тем в таком выборе героя выразился «отход от романтизма», «преодоление романтизма» с его «демоническим героем», как

он воплотился прежде всего у Байрона. У Вальтера Скотта исторические движения выступают в конкретных лицах, представляющих своей психологией и своей судьбой определенные общественные силы; поэтому ошибочно отождествлять романное творчество В. Скотта с романтизмом²⁹.

Аналогичные явления исследователь видит и в других литературах: в немецкой — Виллибальд Алексис, в итальянской — Алессандро Мандзони; в русской — историческая повесть Пушкина.

Пушкин также создает «историческую повесть со средним героем в качестве главного героя и исторически значительными фигурами как эпизодическими явлениями фабулы». И он также вводит своих средних героев «в большие человеческие конфликты», и они, эти герои, поднимаются в трудных обстоятельствах до больших человеческих высот, открывая подлинное и значительное в себе³⁰.

Исследователем указаны важные разграничительные знаки, по которым можно определить дальнейшее развитие исторического романа в сторону *от романтизма*. Со своих позиций мы бы добавили, что *выдвижение «среднего героя» связано с общим процессом нейтрализации романтического конфликта*.

Но вместе с тем существовал и другой, противоположный путь: усложнение и, так сказать, интенсификация самого романтического мира. Покажем это (поневоле очень кратко, почти пунктирно) на примере гоголевских «Вечеров».

Усложнение романтического мира в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»

Уже в предисловии к первой части (1831) заявлена оппозиция «народное — столичное», причем с заметной демократической, «мужицкой» окраской: «То есть я говорю, что нашему брату, *хуторянину*, высунуть нос из своего захоlustья в *большой свет* — батюшки мои! — Это все равно, как, случается, иногда зайдешь в поки великого пана...» Далее проведена параллель между сельскими «вечерами» и светскими балами как между весельем естественным и механическим: «На балы если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку». Это напоминает понравившееся Белинскому стихотворение А. В. Тимофеева «Простодушный»:

Говорят, есть страна,
Где не сеют, не жнут,
Где всё песни поют...
Где сквозь солнце льет град,

Где всегда маскарад:
Пой, пляши — рад не рад...³¹

Целая «страна» (свет по закону оппозиции отражена в «простодушном», наивном сознании «хуторянина»³². В предисловии же ко второй части (1832) противопоставление выливается в открытое негодование пасичника (правда, по поводу горохового панича, к которому мы еще вернемся: «Я вам скажу, любезные читатели, что хуже нет ничего на свете, как эта знать»).

Показательна реакция на гоголевские «Вечера» такого читателя, как Н. М. Языков: «Он [Гоголь] мне очень нравится. Может быть, и за то, что житье-бытье парубков чрезвычайно похоже на студентское, которого аз есмь пророк» (из письма к Н. М. Комовскому от 11 ноября 1831)³³ Языков воспринял гоголевский мало-российский мир, гоголевских парубков как явление, родственное одной из форм лирической оппозиции (см. об этом в главе 1), а именно «студенческ-эпикурейской» форме, выразителем которой был сам поэт.

Многokrатно подсказывается в «Вечерах» и другая оппозиция: «настоящее — прошлое». В «Майской ночи» проделки парубков служат напоминанием о былом веселье: «Как начнешь беситься — чудится будто поминаешь давние годы». Рассказчик в «Пропавшей грамоте», описывая пляску казаков, не может удержать вздоха сожаления: «Нет, прошло времечко: не увидеть больше запорожцев!»

О чем ни заговоришь, чего ни коснешься, все «в старину» было не так, лучше. «В старину свадьба водилась не в сравненье нашей» («Вечер накануне Ивана Купала»); «В старину любили хорошенько поесть, еще лучше любили попить, а еще лучше любили повеселиться» («Страшная месть»); «Пировали так, как теперь уже не пируют» (Там же).

И не только по части «веселья» и «пиров» прошлое брало верх над настоящим. Данило Бурульбаш в «Страшной мести» вспоминает «золотое время» Украины. Теперь не то: «Порядку нет в Украйне: полковники и есаулы грызутся, как собаки, между собою...» «Теперь» — это во время событий повести, случившихся давно. От момента повествования «золотое время» отстоит еще дальше.

Надо заметить, однако, что реализация второй оппозиции в «Вечерах» существенно осложняет положение первой оппозиции. Их нормальное совмещение происходило бы при одинаковой, традиционной направленности (как, скажем, в «Наталье, боярской дочери»): «историческое и народное» против «современного и цивилизованного». А тут ведь прошлое контрастирует с современным *в пределах* утверждаемого национального материала. Обе части утверждаемого нейтрализуют друг друга как плюс и минус.

Далее. В литературе начала XIX в. народное (как часть оппозиции) имело тенденцию возрастать до масштаба целого историко-географического региона, мира. Обширный перечень подобных миров, от Кавказа до Севера, от Приволжья до донской земли, предлагал трактат О. М. Сомова «О романтической поэзии». Украина (также упоминаемая Сомовым) выделилась в такой регион в числе первых. В плане предромантических оппозиций этот регион мыслился под знаком патриархальной идилличности, безыскусности и цельности. «Под кротким небом Малороссии всякая деревня есть сокращенный Эдем», — говорилось в «Малороссийской деревне» (1827) И. Г. Кулжинского, гимназического учителя Гоголя³⁴. «Сокращенный Эдем» представляла и Малороссия в целом.

У Гоголя, с одной стороны, сохраняется тенденция расширения предмета изображения до целого региона, мира. Тенденция эта даже предельно усилилась. Диканька поставлена в центр всего (ср. оборот, отмеченный еще Андреем Белым: «...и *по ту* сторону Диканьки и *по эту* сторону...»³⁵). Происходящее в Диканьке естественно распространяется на сю подлунную (ср. связанную с этим комическую чересполосицу планов: «...как только черт спрятал в карман свой месяц, вдруг *по всему миру* сделалось так темно, что не всякой бы нашел дорогу к шинку...»).

Диканька как мир — достойный антипод Петербурга. Дианька и Петербург сопряжены подобно двум крайним точкам чудесного путешествия Вакулы; пространство между ними скрадено, поглощено темной бездной.

Конечно же, Петербург знает (должен знать) о Диканьке не меньше, чем Диканька о Петербурге. «Да, вот было и позабыл самое главное: как будете, господа, ехать ко мне, то прямехонько берите путь по столбовой дороге на Диканьку... Про Диканьку же, думаю, вы наслушались вдоволь». В. В. Виноградов в другой связи (применительно к сказу) отметил, что повествование «Вечеров» «строится в субъективном расчете на апперцепцию людей известного узкого социального круга... но с объективной целью — подвергнуться восприятию постороннего читателя», и такое несоответствие является источником «острых комических эффектов»³⁶. При этом комически предполагается неограниченное возрастание круга близких знакомых пасичника.

Но, с другой стороны, мир «Вечеров» — не един; он двоится, троится, что отражено уже в множественности рассказчиков. Недостаточно индивидуализированные в смысле сказовой манеры (подобные требования к ним неисторичны и еуместны), они являются знаком самой множественности обликов, судеб, интересов. Наиболее резким проявлением несходства являются трения

между Фомой Григорьевичем и «гороховым паничем» — в первом предисловии и изгнание «горохового панича» — во втором, причем комически обыграна ничтожность повода ссоры («об том, как нужно солить яблоки»), предвосхищающая ничтожный повод ссоры Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

Уже отмечалась близость одного из излюбленных гоголевских персонажей к типу «дяка» из украинских интерлюдий. Это «школьник-семинарист... или, как шутливо именовали его авторы сатир, — «пиворез»; отбившись от школы за великовозрастием, он увлекается предметами, чуждыми строгой духовной науке: ухаживает и за торговками и за паннами, пьянствует и для добывания средств к существованию поет канты и псалмы под окнами, пускается на рискованные аферы»³⁷. К типу «дяка» особенно близок Хома Брут из «Вия» (в «Миргороде»), но наметилась эта тенденция уже в «Вечерах»: Грицько Голопупенко из «Сорочинской ярмарки» и др. В пределах своего художественного мира — романтического мира — гоголевский «пиворез» несет черты определенного отчуждения от принятых моральных норм, обычаев, установлений и т.д. Словом, он как бы осуществляет «оппозицию в оппозиции».

Обращаясь же к прошлым временам — к событиям примерно столетней давности и более давним, — мы можем узнать, скажем, историю Петра Безродного — мифологизированную историю отпадения, включая такие моменты, как договор с нечистой силой, преступление, нарушение человеческих и естественных связей. А еще раньше, в дымке мифа (финал «Страшной мести»), скрыто убийство побратима, то есть фактически роковое братоубийство (параллель убийству Каином Авеля), потянувшее за собой длинный след родовой вины.

По правилам оппозиций должно было быть: чем древнее, тем добрее, справедливее. У Гоголя — наоборот.

Гоголевский мир имеет свое прошлое и настоящее, свои коллизии между персонажами и рассказчиками, свои конфликты романтического отчуждения (в их мифологизированной форме). Словом, это не «сокращенный Эдем», а сокращенная Вселенная, имеющая и свой рай и свой ад.

И как суверенное целое мир «Вечеров» обнаруживает тенденцию к безграничному расширению. Со своими конфликтами, противоречиями, взрывами он замещает другой, видимый, эмпирический мир. Для традиционных оппозиций не остается места; все предстает в более сложном, преобразованном виде.

Остановимся на таком примере. Один из рассказчиков, Фома Григорьевич, говорит: «Знаю, что много наберется таких умников, пописывающих по судам и читающих даже гражданскую гра-

моту, которые, если дать им в руки простой часослов, не разобрали бы ни аза в нем, а показывать на позор свои зубы — есть уменье. Им все, что ни расскажешь, в смех. Эдакое неверье разошлось по свету! Да чего, — вот, не любя Бог меня и Пречистая Дева! вы, может, даже не поверите: раз как-то заикнулся про ведьм — что ж? Нашелся сорвиголова, ведьмам не верит!..»

Внешне это напоминает рассуждения о кит-рыбе из «Морехода Никитина» Бестужева-Марлинского: «А что, дядя Яков, кит-рыба, примером сказать, родством-дородством будет с царский корабль?» и т.д. Но внутренне — все иначе. В «Мореходе Никитине» — это идиома народного сознания поданная на фоне сознания цивилизованного и отстоящая от последнего одновременно как своей свежестью, так и неразвитостью. У Гоголя — совсем по-другому.

По счастью, мы имеем пример почти дословного совпадения с гоголевским текстом и вместе с тем оттеняющий своеобразие последнего. В «Сказках о кладах» (1829) О. М. Сомова³⁸ один из героев осуждает другого, называя его «вольнодумцем за то, что сей, учившись когда-то в Киевской академии, не верил киевским ведьмам, мертвецам и кладам и часто смеивался над предрассудками и суевериями простодушных земляков своих». Кажется, осуждение «вольнодумца» сродни насмешкам Фомы Григорьевича над сегодняшними «умниками», однако сомовский повествователь своего героя не поддерживает. Это можно почувствовать уже из следующих затем оценочных слов («предрассудки и суеверия»), далее — из событий рассказа и, наконец, из завершающего произведение авторского примечания: мол, «цель сей повести собрать сколько можно более народных преданий и поверий, распространенных в Малороссии и Украине между простым народом», — преданий и поверий, которые «с распространением просвещения... вовсе исчезнут». Автор, собственно, и представляет эту высшую точку зрения — цивилизованную и «просвещенческую»³⁹.

В гоголевских «Вечерах» демонологическое суждение звучит изнутри мира, стремящегося к суверенности; мы просто лишены той твердой точки более высокого сознания, с которой можно критически интерпретировать и преодолеть это суждение. По крайней мере, курьезность последнего проблематична, авторская же ирония сложна и вовсе не отличается однонаправленностью — в сторону хулителей (но равно и защитников) «суеверий». Ведь и в высказывании Фомы Григорьевича есть своя правота. И поди знай: тот, кто «ведьмам не верит», — не навязывает ли он себе упрощенное, не адекватное миру «Вечеров» воззрение? Словом, усложняясь, романтический мир исключает какую-либо возможность интерпретаций с позиций позитивизма или прагматичности⁴⁰.

Усложнению романтического мира «Вечеров» не противоречат бытовая конкретность, колоритность многих сцен, введение просторечья и т.д. — все то, что у нас нередко мыслится синонимичным реализму. Между тем, как уже отмечалось выше, романтическому произведению не противопоставлены бытовая конкретность, колоритность и т.д. Все решают не отдельные черты, а общая конструкция.

Примечания

¹ Впрочем, введение к повести бросает на происходящее тень легкой иронии: автор обещает пересказать историю, «слышанную в области теней, в царстве воображения...». Функция ироничности, однако, достаточно нецеленаправленна: ирония не столько ставит под сомнение существо событий, сколько сообщает авторской манере характер галантного салонного рассказывания.

² Пример оппозиции у декабристов — известное стихотворение Рылева «Я ль буду в роковое время...» (1824). Нынешнее «изнеженное племя переродившихся славян» имеет своим антиподом племя «славян» истинных, из вольнолюбивого прошлого, носителей гражданских добродетелей. На этой оппозиции построено немало произведений.

³ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 556.

⁴ Это отмечено Тыняновым (см.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 140).

⁵ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. С. 558.

⁶ Там же. С. 555.

⁷ С другой стороны, такое неразличение свойственно и собственно научно-историческим трудам романтиков. На примере «Истории русского народа» Н. А. Полевого это удачно оттенено Д. М. Шарыпкиным в статье «Скандинавская тема в русской романтической литературе (1825–1840)» (Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 151).

⁸ *Нарежный В. Т.* Славенские вечера. Ч. 1. 2-е изд. СПб., 1826. С. III–IV.

⁹ *Нарежный В. Т.* Указ. соч. Ч. 1. С. 19.

¹⁰ «Семь лет» будет блуждать в изгнании «с душой осиротелой» и Чернец Козлова. Число «семь» («семь лет») играет большую роль в «трагедии рока». О символике числа «семь» см. в статье В. Н. Топорова «Числа» в кн.: *Мифологический словарь*. М., 1982. Т. 2. С. 630–631.

¹¹ *Нарежный В. Т.* Указ. соч. Ч. 1. С. 88–89.

¹² Там же. С. 110.

¹³ *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 50.

¹⁴ Базанов опубликовал записанный Бестужевым-Марлинским автобиографический рассказ Мулла-Нур (*Базанов В. Г.* Очерки декабристской литературы: Публицистика: Проза: Критика. М., 1953. С. 491). Этот документ, по мысли исследователя, «значительно уточняет биографию леген-

дарного героя», «в частности выясняется история загадочного убийства» дяди (Там же). Однако запись Бестужева-Марлинского нельзя мыслить как бы принадлежащей к тексту повести, биографию персонажа нельзя дополнять внетекстовым материалом. Лаконизм и недоговоренность повести не вяжутся с прямой, текстовой расшифровкой и распространением. Иное дело — подразумеваемые в повести ассоциации и сближения.

¹⁵ Отмечено Жирмунским (см.: *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 163).

¹⁶ *Базанов В. Г.* Указ. соч. С. 473.

¹⁷ *Котляревский Н. А.* Николай Васильевич Гоголь, 1829—1842. Пг., 1915. С. 221. (Здесь дан краткий очерк русского исторического романа времен Гоголя.)

¹⁸ Там же. С. 226—227.

¹⁹ *Полевой Н. А.* Клятва при гробе Господнем: Русская быль XV-го века. М., 1832. Ч. 1. С. LVII.

²⁰ *Бестужев-Марлинский А. А.* Сочинения: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 607.

²¹ *Полевой Н. А.* Указ. соч. Ч. 4. С. 328.

²² *Бестужев-Марлинский А. А.* Указ. соч. С. 607.

²³ *Полевой Н. А.* Указ. соч. С. 339—340.

²⁴ См., например: *Макогоненко Г. П.* Русская проза в эпоху Просвещения//Русская проза XVIII века. М., 1971. С. 34.

²⁵ *Скабичевский А. М.* Сочинения. СПб., 1895. Т. 2. С. 566. Украшательность «Марфы-Посадницы» критиковал Полевой в упомянутом предисловии к своему роману «Клятва при гробе Господнем»: Карамзин «не довольствовался истиною. Он не понял величия кончины Новгородской вольности, вставил множество звонких, но пустых фраз, речей, выдумал небывалых героев, заставил их говорить по-своему» (*Полевой Н. А.* Указ. соч. С. XXXIX).

²⁶ *Бестужев-Марлинский А. А.* Указ. соч. С. 607.

²⁷ *Lukacs G.* Der historische Roman. Berlin, 1955. S. 26.

²⁸ *Idem.* S. 30.

²⁹ *Idem.* S. 27. Творчество В. Скотта от исторической художественной прозы романтиков отграничивал еще О. Вальцель, но с точки зрения подлинности колорита. «Сил В. Скотта в подлинности хорошо наблюдаемого местного колорита. Романтизм до сих пор стремился к противоположному: он показывал прекрасную даль, разумеется, затем, чтобы вернуть к ней современность» (*Walzel O.* Deutsche Romantik. Bd II. Dichtung. Leipzig; Berlin, 1918. S. 20).

³⁰ *Lukacs G.* *Idem.* S. 70. См. также специальную рабту: *Стролого Перович Франка. А. С.* Пушкин и Н. В. Гоголь как исторические романисты: сопоставительный анализ «Капитанской дочки» и «Тараса Бульбы». М., 1997.

³¹ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 2. С. 593—594.

³² О сказовой позиции рассказчика в связи с антитезой «захолустье — большой свет» см.: *Städtke Klaus.* Zur Geschichte der Russischen Erzählung (1825—1840). Berlin, 1975. S. 152—153.

³³ Литературное наследство. М., 1935. Т. 19/21. С. 51.

³⁴ Гоголь вскоре после выхода книги беспощадно высмеял ее в одном из писем, назвав «литературным уродом».

³⁵ «Диапазон вселенной, показанной Гоголем: “по ту сторону Дикань-

ки, и по эту сторону Диканьки» (*Андрей Белый*. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 49).

³⁶ *Виноградов В. В.* О теории художественной речи. М., 1971. С. 121.

³⁷ *Перетц В. Н.* Гоголь и малорусская литературная традиция//Н. В. Гоголь: Речи, посвященные его памяти... СПб., 1902. С. 50–51.

³⁸ Это произведение переиздано в кн.: *Сомов О. М.* Были и небылицы. М., 1984.

³⁹ Ср. точку зрения другого исследователя: *Петрунина Н. Н.* Орест Сомов и его проза//Сомов О. М. Указ. изд. С. 17.

⁴⁰ Ср. явно не корректное, на наш взгляд, суждение исследователя (по поводу другой повести из «Вечеров» — «Заколдованного места»): «Гоголь явно смеется здесь над суеверными страхами» (*Гиппиус В. В.* От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 67).

«ПОКЛОННИК СУЕТНЫМ МЕЧТАМ»

(Романтическая поэтика в свете иронии)



Начальные стадии русского романтизма, как мы уже отмечали (см. главу 4), характеризуются довольно выдержанным в своей основе, «серьезным» тоном. Романтическое произведение знает и иронические намеки, и сатирические пассажи, и инвективы, однако все это определено и четко направлено: против фона, окружения центрального персонажа, против ограниченной и низкой толпы. Так развивалась романтическая поэма пушкинского типа, поэма Рылеева, Козлова, Баратынского и других, а затем — рядом с ними — драматургические и прозаические жанры русского романтизма. Диалогический конфликт в произведениях типа «Дмитрия Калинина» расширил сферу комического: его лучи задели фигуру центрального персонажа, но очень осторожно, щадяще, оттенив главным образом его житейскую практическую уязвимость и недостаточность. И такое ироническое ретуширование равносильно было возвышению — эстетическому и философскому.

Иными словами, под сомнение не ставилось субстанциально-значительное в самом романтическом конфликте; последний не превращался в объект иронии или пародирования.

Постепенно, однако, нити иронии проникают в самую основу романтического конфликта, делая ее пестрее, многоцветнее — и в то же время готовя условия для преодоления такого типа конфликта вообще.

«Странствователь и домосед» Батюшкова

Предвестием этого процесса является стихотворная сказка-повесть К. Н. Батюшкова «Странствователь и домосед» (написана и опубликована в 1815). Исследователем творчества Батюшкова уже отмечен большой историко-литературный интерес этой повести, которая «с замечательной рельефностью отражает развитие нового романтического мироощущения у «послевоенного» Батюшкова»¹

(то есть после его участия в Отечественной войне 1812 года). Добавим, что повесть отражает новое мироощущение (или, в наших категориях, новые моменты конфликта) *вместе* с явной тенденцией к иронии, и последнее, пожалуй, самое любопытное. Ведь «Странствователь и домосед» несколькими годами упредил появление русской романтической поэмы, а с нею — мощный подъем русского романтизма. Для пародирования романтизм еще не накопил соответствующего материала, еще нечего было пародировать. Да и по существу категория «пародии» была бы тут не самой точной. Нити иронии еще очень тонко обволакивают здание романтического конфликта; притом что последний еще не до конца определился, достроился.

Один из двух братьев-афинян, Филалет, покидает родину ради дальних пределов. Это еще не романтическое бегство, но путешествие («странствие», как напоминает заглавие), как, скажем, в «Чувствительном и холодном» Карамзина, «Теоне и Эсхине» Жуковского и в других произведениях предромантической поры. Для романтического бегства еще не хватает резости разрыва; мотивировка не заострена, общественно-неопределенна; она, так сказать, еще экстенсивна, растянута как длительное переживание: «О! Я с тобой несхожен; Я пресмыкаться неспособен В толпе граждан простых...» Следующий затем диалог Филалета с его братом Клитом подчеркивает ту же длительность, а заодно впервые овеивает облик будущего «странствователя» легкой иронией. Устремления Филалета еще смутные, неопределенные, хаотичные:

«Чего же хочешь ты? — «Я? славен быть хочу». —
«Но чем?» — «Как чем? — умом, делами,
И красноречьем, и стихами,
И мало ль чем еще? Я в Мемфис полечу
Делиться мудростью с жрецами:
Зачем сей создан мир? Кто правит им и как?
Где кончится земля? Где гордый Нил родится?
Зачем под пеленой сокрыт Изиды зрак,
Зачем горящий Феб все к Западу стремится? —
Какое счастье, милый брат!
Я буду в мудрости соперник Пифагора!
В Афинах обо мне тогда заговорят...»

Перечисление будущих дел Филалета дано от лица персонажа, но так, что в его речи чуть-чуть сквозит насмешливая интонация автора, то ли восхищающегося, то ли иронизирующего над юношеской размашистостью желаний («...и мало ль чем еще?»). Невольно предвосхищается более поздняя фраза Грибоедова: «Взгляд и нечто. Об чем бишь Нечто? — обо всем...»

Путешествие не приносит Филалету желаемого успокоения, не дает разрешения поставленных вопросов. Оно приносит одно разочарование за другим. Не выдерживают встречи с жизнью мифологические представления этого античного Дон Кихота («Да где ж тритоны все? Где стаи nereид? Где скрылись они с толпой океанид? Я ни одной не вижу в море!»). Не удовлетворяют его плоды преподанной в Мемфисе египетской мудрости «о жертвах каменной Изиды, Об Аписе — быке иль грозном Озириде», — как и все другие теории и учения, с которыми столкнулся странствователь. Но самое сильное разочарование постигло Филалета по возвращении в Афины, когда, умудренный опытом странствий, он решил обратиться к собравшемуся на площади народу с речью и был освистан и прогнан с «кафедры».

Можно подумать, что возвращение Филалета в родной дом под защиту преуспевающего и благополучного Клита — это молчаливое признание поражения, равносильное, скажем, возвращению Эсхина. Комический вариант неудачного «странствования» был разработан И. И. Дмитриевым — в «Искателях фортуны», в «Двух голубях», в «Причуднице», где возвращение домой (или равносильное этому пробуждение от чудесного сна, как в «Причуднице») одобрено еще благоразумной моралью:

О вы, которых бог любви соединил!
Хотите ль странствовать? Забудьте гордый Нил,
И дале ближнего ручья не разлучайтесь...

«Два голубя»

Однако у Батюшкова завершающий поступок персонажа подчеркивает всю привычную схему. Едва Филалет пришел в себя, оправился от бед, как его вновь потянула вдаль неведомая сила. Были презрены все родственные предостережения и уговоры.

«Брат, милый, воротись, мы просим, ради Бога!
Чего тебе искать в чужбине? новых бед?..»

...Напрасные слова — чужак не воротился —
Рукой махнул... и скрылся.

Словом, «развивая мотив странствований, Батюшков пришел к полярно противоположным, по сравнению с Дмитриевым, выводам»². Эта противоположность тем неожиданнее, чем само путешествие Филалета, казалось, лишено высокого субъективного обоснования. Иначе говоря, финал неожидан после иронической обработки фабулы и особенно после того, что направление иронии двойственно: не только против тех, с кем встретился Филалет, его наставников и опекунов, но и против самого «странствователя».

В описании его злоключений Батюшков целенаправленно применял технику так называемых point-концовок, тонко разработанную французской поэзией³, употреблявшуюся у нас в до- и послеромантической литературе, но старательно избегавшуюся в поэме романтической, «серьезной». И понятно, почему избегавшуюся.

Вот пример point-концовки из «Руслана и Людмилы». Княжна в плену у Черномора мечтает о смерти:

«Вдали от милого, в неволе,
Зачем мне жить на свете боле?..

Не нужно мне твоих шатров,
Ни скучных песен, ни пиров —
Не стану есть, не буду слушать,
Умру среди твоих садов!»
Подумала — и стала кушать.

Point-концовка создает такой перелом тона, лексический и смысловой сдвиг, что все предыдущее, то есть намерения и чувства персонажа, на миг ставится под вопрос. Но подобного эффекта — в отношении центрального персонажа — будут затем старательно избегать и романтическая поэма и, в основном, романтические произведения других жанров

Однако Батюшков не боится point-концовок, причем именно в отношении центрального персонажа:

Но хижину отцов нередко вспоминал,
В ненастье по лесам бродя с своей клюкою,
Как червем, тайною снедаемый тоскою.
*Притом же кошелек
У грека стал легок...*

«...Все прзрак!» — «Сновиденье!» —
Со вздохом повторял унылый Филалет;
Но, глядя на сухой обед,
Вскричал: «*Я голоден!*»...

Рядом с высокой мотивировкой, заглушая ее, появляется мотивировка прозаическая. Сильнее духовных побуждений дают себя знать голод, отсутствие денег, наконец, просто инстинкт жизни. И несмотря на это, Филалет не отступает, не может отступить от своей странной идеи!

Повесть Батюшкова, одной из первых, намечает параллелизм судьбы персонажа и авторской судьбы, — и в описании последней также сквозят иронические нотки:

Объехав свет кругом,
Спокойный домосед, перед моим камином
Сижу и думаю о том,
Как трудно быть своих привычек властелином;
Как трудно век дожить на родине своей
Тому, кто в юности из края в край носился,
Все видел, все узнал, и что ж? Из-за морей
Ни лучше, ни умней
Под кров домашний воротился:
Поклонник *суетным* мечтам,
Он осужден искать... чего — не знает сам!

Странствование не вдохновлялось обдуманной целью, не принесло благих плодов. Но отступить от своей идеи не представляется возможным.

Звено, крепко связывающее обе судьбы — автора и персонажа, — словечко «чудак», появляющееся в самом конце повествования («Чудак не воротился»)⁴. Исследователем Батюшкова собран большой материал, показывающий роль этого понятия в словоупотреблении писателя⁵. «Чудак» — синоним истинного поэта, ведомого только своим внутренним голосом и отклоняющегося от обычаев толпы.

Но «чудак» сродни не только «странному человеку» (обозначение, которое затем получило особую популярность у русских романтиков: вспомним одноименную драму Лермонтова), но и человеку без резких особенностей и свойств. Строки о себе из послания Батюшкова «К друзьям» — «Был ветрен в Пафосе, на Пинде был чудак... И жил так точно, как писал... *Ни хорошо, ни худо!*», — подчеркивая срединность, заурядность, граничат с непривычной для высокого поэта самоиронией.

Итак, ирония в «Странствователе и домоседе» то и дело вторгается в очень опасную зону, затрагивая высоту и важность романтических устремлений. Смех не щадит ни героя, ни субстанционально-значительного, авторского в нем (ср. признание поэта, что он в стихотворении «сам над собой смеялся»⁶) и, однако, не перечеркивает, не меняет направления конфликта. Весь эффект в непреложности финального шага, увенчивающего коллизию, несмотря на тень иронической игры, брошенную на предшествующее повествование.

Известно, что современникам, прежде всего Вяземскому, стихотворная повесть не понравилась⁷.

Произведение, действительно, не вполне гармонировало с духом времени и литературы, еще только вступающей в романтическую пору, и казалось странным и неопределенным в своей творческой концепции. Однако в перспективе художественного разви-

тия обнаруживается сложность этого явления, высвечиваются его разные грани. Аналогичный факт мы уже отмечали, говоря о параллелизме судьбы автора и персонажа в романтической поэме, — параллелизме, который, во-первых, связывал романтизм с предшествующими формами; во-вторых, разнообразил и обогащал собственно-романтическую палитру красок; и, в-третьих, с точки зрения будущего, уже подготавливал почву для реалистических стилей (см. об этом в главе 4).

Подобную тройственность можно констатировать снова. С одной стороны, произведение Батюшкова подходило к романтическому «странничеству» и «чужачеству» как бы в аспекте предшествующих стилей, в том числе и классицистического, с его рациональностью и выверенностью. С другой стороны, своим ироническим призывом «Странствователь и домосед» обогащал общее звучание формирующегося отечественного романтизма, не разрушая его общего контура, но лишь намечая в его пределах «особенную разновидность»⁸. Однако это еще не все: в перспективе литературного развития стихотворная повесть Батюшкова предвосхищала некоторые более поздние тенденции. Предвосхищала не только романтические моменты коллизии, но и порожденную ими светотень иронии, что подготавливало почву для дальнейшего, вышедшего уже за пределы романтизма движения поэтики.

«Дурацкий колпак» Филимонова

Остановимся еще на одном примечательном явлении — на поэме Филимонова. Первая часть ее, по свидетельству автора, написана в 1824 г., то есть в год завершения цикла южных поэм Пушкина, накануне появления «Чернеца» и «Войнаровского», в самом расцвете русского романтизма. Произведение это увековечено стихотворным откликом Пушкина — «В. С. Филимонову, при получении поэмы его “Дурацкий колпак”» (1828). Между тем поэма имеет и собственную историко-литературную ценность, определяемую самостоятельностью ее творческой тенденции.

Когда автор посылал Пушкину книжку с надписью:

Вы в мире славою гремитесь;
Поэт! в лавровом вы венке.
Певцу безвестному простите:
Я к вам являюсь — в колпаке, —

то это был жест и высокого преклонения и (как это часто бывает в таких случаях) осторожной, скрытой полемичности. Сопоставле-

ние безвестного «колпака» и прославленного венка из лавров — заключало и стилистическую антитезу⁹. Таким образом, привычная оппозиция «венки — венец» (см. об этом в главе 1) была иронически преобразована: «колпак — венки».

Дурацкий колпак — образ, разумеется, амбивалентный, где глупость оборачивается мудростью, незнание — высшим знанием, смиренное уничижение — внутренним превосходством. Все это достаточно четко предопределено уже самим названием и детализацией образа, уже той глубокой художественной и культурной традицией, которая в нем пульсирует.

Для нас, однако, важно наложение на этот образ новых веяний. Чуждость, древнее, как сама жизнь, не мешает центральному персонажу быть вполне современным человеком. Дурацкий колпак напялен на чело страдающего и исполненного высоких дум романтического героя.

Говорим о проступающих в повествовании знакомых контурах романтической коллизии: о резком контрасте героя со светом, с окружением, о высокой поэтической настроенности, о странных устремлениях ввысь и вдаль («С моею странною душою, Как Вертер — Донкишот, боролся я с мечтою...»¹⁰) и, конечно, о романтической любви. Строки «Пылка, неистова, безмерна Первоначальная любовь!» — это явное развитие отступления о «первоначальной любви» в «Кавказском пленнике». Любовь переживается героем Филимонова как чувство «роковое», не совместимое с изменой или компромиссом и не знающее утешения, когда «союз сердец, союз священный» был разрушен¹¹:

Мимоходящая любовь,
Души моей не шевелила.
Не так она жила! Не так она любила!
Ей голос страсти был знаком,
Знакомо сладкое страданье,
Мне все мечталось о былом;
Мешало жить воспоминанье...

Есть в поэме и романтическое бегство или, по крайней мере, «странствие», устремленное вдаль (в «философическую державу», в Германию), хотя мотивы его недостаточно прояснены (перед этим событием нарочито опущено несколько строф). Есть и возвращение на родину, ничего не изменившее в положении героя («Поэт-философ в антифилософической прозе света» — так определяет эту ситуацию краткий перечень содержания, приложенный автором к последней, пятой части). Есть и словопрение (во второй части) героя с неким Эскудионом, носителем здравого смысла и

жизненного практицизма, — одно из ранних предвестий диалогического столкновения (см. об этом понятии выше, в главе 9).

Как же сочетается с романтической позицией поза «дурака»? С помощью иронии, самоиронии. Тут приходится говорить уже не о стрелах иронии, эпизодически попадающих в самого героя. Ирония *постоянно* направлена на него, ирония развивается в форме непрекращающегося саморазоблачения и самовысмеивания. Центральный персонаж, полностью заменивший стороннего рассказчика (вся поэма — как разросшаяся, удлинившаяся исповедь), не только «хозяин» собственного бытия и — соответственно — повествования, но и хозяин отношения к нему, самоопределения, самооценки:

Открыл я брани новый род.
Не оскорбится им народ...
Себя злословить буду я.

«Я» поэмы живет двойной жизнью и, совершая нечто из внутренних побуждений, по логике романтического персонажа, смотрит на себя одновременно совсем с другой точки, когда все совершенное кажется неуместным, неумным — «дурацким». Тут, конечно, он обильно принимает в свое сознание чужие «голоса», мнения и приговоры людей респектабельных, удачливых, все делающих вовремя, к месту и как надо; ведь это с их позиции герой поэмы — человек совершенно никчемный.

Толпа сказала: он ч у д а к!
урак как Гражданин и как Поэт дурак,
Я был и у людей и у богов в гоненьи...
Дурацкий кстати мне колпак¹².

Понятие «чудак», мелькавшее и у Батюшкова в качестве определения персонажа со стороны, в поэме Филимонова развернуто в пространную характеристику, в устойчивое мнение света; и кроме того, благодаря особой форме высказывания, оценка все время переходит в самооценку, чужое мнение вторгается в свое собственное мнение о себе.

Отметим еще одну грань самоиронии в поэме Филимонова. В повествовании о странствователе Филалете высокие мотивы еребивались простыми, житейскими, будничными. «Дурацкий колпак» усиливает будничность, обобщает ее в некой итоговой оценке (и самооценке) персонажа. Вспомним, что герой произведения — поэт и философ. Однако

Не савный даром, ни делами, — я не подвинул
думой век;

Я не мудрец, не вождь, не важен меж певцами,
Ни даже журналист, однако ж — человек.

Это манифест будничности, интеллектуальной и творческой общности, срединности, с почти просветительским акцентом на человеческой природе как таковой, которая одна должна быть достаточным основанием интереса к персонажу («а человек везде чего-нибудь да стоит»).

Впоследствии (во второй части) вновь возникает мотив обыденности: герой-рассказчик, не смущаясь, с полной искренностью, противопоставляет своим стихам творчество истинных поэтов:

Пример певцов, которых с детства
Я сердцем юным полюбил,
Мой к пенью дух воспламенил.
Славна их цель, высоки средства!
А я? — скрипел тупым пером,
Губил здоровье, время, очи;
Чтоб усыплять других и днем¹³.

Причем заметим: персонаж — явный романтик в своих стихах, старающийся быть на уровне новых веяний. Иглы самоиронии не щадят его усилий и творчества в их романтическом, современном качестве:

В чаду фантазии унылой,
И я влечен был тайной силой;
До идеальной красоты
Свои растягивал мечты...
Считал я тело скучной клеткой¹⁴;
Пленясь воздушной синевою,
В надзвездьи, там парил душой,
На небе жил я: редко, редко
На землю грязную сходил...¹⁵

Правда, амбивалентная позиция героя-рассказчика не способствует точности представлений о мере его таланта. Может быть, это лишь приговор заблуждавшейся близорукой толпы? Но уже само направление иронии на этот щекоотливый для всякого романтического персонажа предмет говорит само за себя. Начиная с пушкинского пленника (возможно, тоже поэта), творческая гениальность была важной частью его нравственного состава, залогом превосходства над окружением. Не обязательно гениальность в профессионально-литературном смысле, но всегда гениальность в смысле внутренней, духовной жизни, поэтической полноты, не сопоставимых в своей высоте с мироощущением толпы.

Жертвует Филимонов и неперенной печатью превосходства во внешности героя. Вместо портрета, составленного из традиционных элементов: высокого чела, длинных, падающих на плечи волос, язвительной улыбки, пронзительного, гордого взгляда, — мы с героем, рассматривающим себя в зеркале (и в описании внешности выдержан стиль самонаблюдения и самооценки), видим:

Лицо широко, добрый взгляд;
Две губы, очень небольшие —
Большая пара бакенбард,
Глаза, не знаю я какие...
Зеленый, шелковый халат...
Очки в оправе золотой —
Влекут невольное почтение...
А вот вверху, над головой,
Торчит — Колпак Дурацкий мой!
Мое земное украшень...¹⁶

Вместе с самоиронией в поэму входит тон откровенного разговора (ср. определение этой особенности в послании Пушкина к Филимонову: «...и в откровенном разговоре, как вы, на многое взглянуть»), подчас болтовни. Автор высказывает, выбалтывает о себе такие подробности, которые не полагалось знать о центральном романтическом персонаже, окутанном туманом таинственности. Наш герой «в Москве рожден, в Мещанской», был отдан на воспитание деду, бригадир в отставке, который «под старость бил хлопущей мошек»; дядькой его «конюх был, наставник — пономарь» и т.д. В этом прозаическом узоре становится уместной такая деталь предромантической оппозиции, как «халат» (антитеза мундира, ливреи и т.д.), немислимая в «гардеробе» романтического персонажа. Описание же московской жизни героя (во второй части) сбивается на топографию древней столицы и ее пригородов, так контрастирующую с суровым колоритом, мрачной декоративностью сцены, на которой действовал романтический персонаж:

Кров с детства мой, о ты Сущо во!
Сокольники! Я помню вас,
И луг, и пруд, и бор сосновый,
Я здесь о счастье¹⁷ посвистал.
Просторно в Узком я живал,
Летал то в Бицы, то во Льгово,
Остафьево — оставляю ль я
Здесь без стиха воспоминанья?¹⁸

В противоположность динамической композиции романтической поэмы, останавливающейся на вершинных моментах, пове-

ствование «Дурацкого колпака» — экстенсивное, обнимающее три десятилетия жизни героя¹⁹. Впрочем, пропуски, умолчания в поэме встречаются часто, но они не сурово-загадочны, а ироничны; это не тайны, а недомолвки, иногда недомолвки, рассчитанные на узкий круг посвященных, на домашнюю семантику, процветавшую в лоне дружеских посланий. Дружеские послания вообще не оставили без влияния нарождающуюся романтическую литературу, они определенным образом *подводили* к ней (см. об этом в главе 4). Но в поэму Филимонова традиция дружеских посланий вошла, так сказать, в чистом, неизменном виде. К тому же с нею переплелось много других жанровых традиций, в частности сатиры, эпиграммы и т.д.

Интересно, что рецензент «Московского телеграфа» вообще принял «Дурацкий колпак» за сатиру, причем против кого? — против главного героя — рассказчика! «Автор мастерски представляет нам человека, который шалил, влюблялся, служил, учился, не понимал, для чего живет, не согрел в душе своей ни красоты изящного, ни силы великого, из всего вывел итог пустоты...»²⁰ Продолжение поэмы, как предлагал рецензент по прочтении первой части, должно привести к посрамлению героя: «В душе проказника, описанного автором, при закате жизни должно именно возбудиться чувство ничтожества»²¹. Прогноз рецензента (разумеется, не оправдавшийся) и его восприятие персонажа показательны как историко-литературное заблуждение: общий тон поэмы не допускал даже мысли о сближении ее с русским романтическим движением, которое в это время как раз достигало своего апогея. А между тем Филимонов подчеркнуто исходил (особенно в первых двух частях, опубликованных в 1828 г.; последующие части, вышедшие десятилетие спустя, эту установку размыли, хотя и не сняли) из романтической фактуры конфликта. И отсветиронии не разрушал ее, не перечеркивал, а только усложнял, — усложнял полемически, как мы могли убедиться. Ибо романтические начала персонажа торжествовали вопреки его ироническому умалению и самоумалению. Признанно-высокому романтическому герою, не допускающему в своей угрюмой мизантропии и гордости снисходительного пренебрежения, Филимонов демократически противопоставил обладателя «дурацкого колпака», неудачника, сносящего косые взгляды и оскорбительные улыбки, склонного насмехаться над самим собою — и все-таки остающегося романтиком!

Ироническое остранение конфликта

Постепенно, однако, напор иронии усиливается. Сила иронии не только снижает героя, не только смещает его в опасную зону комического, но и ставит под сомнение некоторые субстанциальные романтические ценности. Иначе говоря, ирония подтачивает основы романтического конфликта. Происходит это в различных формах, выливается в различные тенденции. Здесь мы можем указать лишь на некоторые факты.

В «Романе в двух письмах» (1832) О. М. Сомова пес, четвероногий друг главного героя, оазывается обладателем имени... Мельмот. Это, разумеется, сделано с комическим расчетом: возникновению имени «Мельмота-скитальца», излюбленного романтического персонажа романа Мэтьюрина, в различных контекстах производит безотказный пародийный эффект: «Акулина, птичница моего дяди, всенародно приносила мнежалобу, что Мельмот, *резвясь*, задушил пары две утят и распугал весь утиный табор... Я смеялся и оправдывал Мельмота *молодостью и глупостью*; но тетке моей, кажется, это оправдание было не по сердцу: она заметила мне, что такую негодную собаку *должно держать или взаперти или на привязи*»²².

Иронической операции снижения подвергается в рассказе и фантастика, чудесное. Бродя по окрестностям, герой как-то увидел в болоте таинственное существо и вытащил его из воды: «Кто бы не подумал, что это истинно болотный мужичок, т.е. дух, вылезший из самого дна тины?»²³ Злой дух, однако, оказывается соседним помещиком Авдеем Гавриловым.

Ироническое снижение находится в соответствии с основным сюжетным событием. Центральный персонаж рассказа приезжает в деревню после четырехлетнего пребывания за границей и в Петербурге, наслаждается покоем и довольством помещицкой жизни, счастливо женится на дочери соседнего помещика Бедринцова. Критика романтического конфликта ведется здесь с позиций умеренного гедонизма и вкуса к существенности.

В «Страшном гадании» (1831) Бестужева-Марлинского иронически остраняется прежде всего привычная оппозиция: «народное — цивилизованное (светское)».

Центральный персонаж рассказа, оказавшийся на сельских посиделках, воспринимает крестьянское веселье, непосредственность и радушие на фоне светского притворства, чопорности, корысти. Но лучившийся на тех же посиделках незнакомец, с помощью эксперимента с водкой, разрушает очарование: «“Вот люди!” — сказал он мне тихо... но в двух этих словах было многое.

Я понял, что он хотел выразить: как в городах и селах, во всех состояниях и возрастах подобны пороки людские; они равняют бедных и богатых глупостию; различные погремушки, за которыми кидаются они, но ребячество одинаково».

Сам разочарователь, этот «простонародный Мефистофель», как назвал его Белинский, обрисован с помощью характерной для романтизма невяной, или завуалированной, фантастики. С одной стороны, это реальный человек, «или приказчик или поверенный по откупам». С другой — его все время сопровождают намеки, пробуждающие ассоциации с существом ирреальным, злым духом. «Сложив руки на груди, стоял чудный незнакомец у стенки и с довольною, но ироническою улыбкою смотрел на следы своих проказ»; «Между тем злые очи его пронизали морозом сердце, и между тем коварная усмешка доказывала его радость...» И наконец — прямой вопрос персонажа к нему: «“Бес ты или человек?!” — яростно вскричал я, схватив незнакомца за ворот...»

Иронически остраняется и главный романтический конфликт. В час «страшного гадания» и, как оказалось потом — во сне, рассказчик переживает все то, что другие романтические герои (например, Правин из «Фрегата “Надежда”») испытали на самом деле: бегство с возлюбленной, преступление. Но переживает для того, чтобы навсегда отказаться от рокового пути отчуждения: «Все это для меня существовало... как наяву, как на деле. Это гаданье открыло мне глаза, ослепленные страстью; обманутый муж, обольщенная супруга, разорванное, опозоренное супружество и, почему знать, может, кровавая месть мне или от меня — вот следствия безумной любви моей!! Я дал слово не видеть более Полины и сдержал его».

Все сказанное вовсе не означает, что Бестужев-Марлинский как автор «Страшного гадания» или Сомов как автор «Романа в двух письмах» навсегда рассчитались с романтизмом. Впереди, скажем, у Бестужева-Марлинского еще были и «Фрегат “Надежда”» и «Мулла-Нур»... Вообще, как известно, создание произведения с пародийной установкой на какое-либо направление вовсе не означает подведение под последним окончательной черты. Но в перспективе художественной эволюции подобные произведения все же указывают на иные возможности и иные поэтические решения.

С этой точки зрения представляет особый интерес снятие или преобразование романтической коллизии (в том числе и с помощью иронического остранения) в неромантических стилях, прежде всего в «Евгении Онегине». Но, разумеется, это отдельная проблема. Мы же, оставаясь в пределах нашей темы, обратимся к произведению, в котором романтическая самокритика была словно

подытожена. Это «Ижорский» В. К. Кюхельбекера.

Мистерия Кюхельбекера «Ижорский»

Начав работу над «Ижорским» еще в 20-е годы, опубликовав в 1835 г. (без указания авторства) первую и вторую части, дописывая последнюю часть уже в 40-е годы (увидела свет она только в советское время), Кюхельбекер развернул настоящее наступление на основы романтического конфликта. Наступление это осложнялось тем, что сплошь и рядом облекалось в романтические формы и к тому же (как увидим ниже) обращалось за поддержкой к архаичным художественным источникам.

Кюхельбекер уже в начале драмы захватывает пародируемое им явление очень широко, с учетом типа мироощущения, который, по его мнению, продемонстрировал «Евгений Онегин», бывший в то время самой острой злобой дня (в последней же части «мистерии» драматург не преминул полемически откликнуться и на лермонтовского «Героя нашего времени»). У окружающих Ижорский пробуждает романтические представления («Глубокий ум, но сердца не ищите: Оно растаяло от гибельных страстей»), демонические или байроновские ассоциации («Лицо Вампира или Лары»); самому же Ижорскому они кажутся завышенными, то есть неточными. Его пылкое обольщение и затем разочарование пережиты слишком давно, чтобы оставить по себе что-либо, кроме пресыщения и скуки. Пресыщение вместо неутолимого беспокойства и скука вместо горькой тоски — это уже новая, так сказать, онегинская (в представлении драматурга) степень отчуждения. Когда Веснов с восхищением говорит о том, что Ижорский побывал в Греции, «где за свободу гибли Леониды», тот замечает по его уходе:

Он, впрочем, и понять меня не может:
Содрогся бы, когда вообразал,
Что я среди святых воспоминаний...
Где каждый шаг мой чудо обретал,
Без крыльев, без мечтаний
Скучал...

Вспомним скучавшего везде Онегина, который «равно зевал Средь модных и старинных зал».

В связи с этим мистерия переосмысляет момент «возвращения», с которого действие начинается. Мы знаем, что возвращение знаменовало пробудившиеся новые надежды, повторную попытку персонажа наладить отношения с окружением. В пьесе по-

добная перспектива намечается иносказательно — песней ямщика (везущего Ижорского на родину, в Петербург) о том, как «добрый молодец возвращается в свою сторону, милу родину», мечтает найти там любовь и привет родителей и невесты — но не находит. Ижорский знает эту песню, досказывает ее — однако для того, чтобы отвести возможность какого-нибудь применения ее к себе: «Я матери своей, приятель, не знавал, На родине любовью не сгорал; С невестой мы не расставались» и т.д.

В набросках предисловия к «Ижорскому» поэт писал, что душа его героя «требует не наслаждения — он пресытился наслаждениями, но сильных, почти болезненных потрясений, как гортнь и желудок старого горького пьяницы просят не шампанского, а полыньковой настойки и еще с перцем. Где найти здесь на земле этих полуадских восторгов?». Помощь адских сил была предложена Ижорскому целым сонмом злых духов, о чем мы еще будем говорить. Пока же заметим: только загоревшись любовью (под влиянием чудодейственного порошка) и узнав, что его чувство безответно, Ижорский наконец вступает на хорошо известный нам путь центрального романтического персонажа. Иначе говоря, действие наконец входит в русло романтической коллизии, преобразуемой, однако, сильным напором иронии.

Прежние безучастие и «скука» Ижорского сменяются тоской и отчаянием. «Я твой отныне, адский дух! Людей я презирал, отныне ненавижу». Даже внешность его приобретает типичные черты романтического персонажа («Как бледен! дик твой шаг то медленный, то шибкий, Уста искажены язвительной улыбкой») — все чаще возникают сближения с гроями Байрона.

Теперь в биографии персонажа обозначается такой этап, как *бегство*, причем бежит Ижорский в лес, бывший одним из излюбленных прибежищ романтического героя (пушкинских «братьев разбойников», Чернеца Козлова и т.д.). В лесу, «облокотясь об ружье», Ижорский произносит «монолог», обильно насыщенный ходовыми элегическими оборотами, но с явной иронической аффектацией: «С ружьем блуждаю одинокий, Введен убийственный курок»; «Увы! испил я лютый яд, Отраву страсти безнадежной; Ношу в груди моей мятежной Все муки ревности, весь ад...» Примем во внимание характерность озы героя. «С винтовкой длинной за спиной» произносил свой монолог Войнаровский. В «Поселенцах» о главном герое говорилось: «А там на берегу крутом Кто в созерцании немом Мечтает, опершись на дуло?»²⁴ (В свою очередь, подобные обороты являются развитием и заострением излюбленных деталей портрета героя в литературе предромантической, — таких, как «опершись на гранит», «...на урну», «...на могилу», «...на

развалины» и т.д.)

Далее идет пародийная реминисценция из «Кавказского пленника»: «Бегу — но всюду гибельный призрак В прозрачной тьме мелькает предо мною... Везде, всегда Сирены образ вижу, Которую люблю и ненавижу...» (ср. у Пушкина: «Тогда расеянный, унылый Перед собою, как во сне, Я вижу образ вечно милый... Тебе в забвенье предаюсь И тайный призрак обнимаю»)²⁵.

По поводу следующих затем строк («Ее лицо являет мне луна...» и т.д.) Кюхельбекер позднее заметил в дневнике, что он, к удивлению своему, «встретился» с Вельтманом как автором поэмы «Беглец»: «Ижорский (в припадке сумасшествия ЛВ) видит и слышит почти то же, что не Леолин, а поэт его, сам г. В...н, в полном разуме. Вот стихи последнего:

Как солнце светит над землей,
Так днем ты (т.е. покойница Мария) светишь надо мной...»²⁶.

Нечаянная встреча «Ижорского» с поэмой «Беглец» (на ней мы останавливались выше, в главе 3) так же естественна, как встреча со многими романтическими произведениями той поры. Обратим внимание, однако, на слова, выделенные Кюхельбекером в приведенной цитате: они как раз и выдают пародийную установку автора «Ижорского»: в поэме говорит «сам г. В...н», то есть Вельтман; в мистерии — говорит персонаж, Ижорский. Описание переводится из сферы объективного и серьезного свидетельства поэта о своем герое в сферу субъективного самоощущения последнего — самоощущения неверного, разгоряченного ложной идеей.

И другие моменты романтической коллизии отражены в «Ижорском» — и отражены иронически. Например, *исповедь* героя о былой гармонии, о наступившем переломе, разочаровании:

...С той поры исчезли все мечты,
Спал с глаз покров бывалой слепоты,
И сновиденьями я называл сновиденья:
Увидел я людей в их гнусной наготе...

Тут Кюхельбекер, не зная того, «встретился» с «Борским» А. И. Подолинского («С его очей повязка пала, И без покрова жизнь предстала В своей ужасной наготе...» и т.д.).

Когда Лидия ответила на чувство Ижорского, в его уме вдруг возникла коварная мысль: отомстить ей за былые свои страдания и — в ее лице — отомстить всему человечеству. Так в сферу иронической имитации попадает *месть* центрального персонажа, излишества мести; причем пародийное задание обнаруживается стилистической утрировкой ходовых оборотов:

Нет, пусть она трепещет: *тигром* буду!..
Взгляну я — и *воздвигну хохот* шумный!²⁷

Смысл мести Ижорского также может быть понят лишь на фоне обычного развития романтической коллизии. Ижорский требует от Лидии залога любви — «принадлежать мне до венца». Так он, подобно Дмитрию Калинину и другим, присягает одному закону — природе, который противопоставляется стесняющему гнету неестественных отношений, брачному договору. Вся соответствующая лексика, включая и многоговорящее для современников понятие «предрассудок» (см. об этом выше, в главе 8), но с иронической огласовкой, появляется в речи Ижорского:

Не святы для меня ни одного народа
Обычи, *предрассудки*, бред.
Единый мой закон, единый Бог — природа.

Пускается Ижорский и в карточную игру, заводит у себя в имении «дом игрецкий». В согласии с традицией, игра предстает в мистерии как один из крайних моментов отпадения, но без противоборствующих смыслов (ср. игру в лермонтовском «Маскараде»), с пародийным выпрямлением:

...С неблдеющим челом
И я раскидывать умею сети.
Что сыд? что совесть? что молва?
Нелепые слова!
Боится кто их? кто? никто, ни даже дети!

Если первые две части мистерии переводят романтический конфликт в сферу иронии, то его исход (в третьей части) представляет уже совершенно новое.

Русский романтизм, в том числе и в ситуации возвращения персонажа (то есть в постромантическом варианте конфликта), всегда и везде приводил его к неудаче или, по крайней мере, сохранял неразрешимость ситуации. Не отменяя всего комплекса отчуждения, Кюхельбекер приводит Ижорского к действительному возрождению.

Душа Ижорского встрепелась, нашла в себе силы разорвать «волшебный, страшный круг». В третьей части мистерии притча о возвращении блудного сына (исполненная слепыми гуслистами на ярмарке) откровенно преломляется в сюжет. Причем важно, что это возвращение не одного из братьев или друзей (как в «Тетоне и Эсхине», в «Странствователе и домоседе» и т.д.), а именно сына к отцу; отношения родственного *старшинства* и *подчинения*

нужны для пробуждения ассоциаций высшего порядка, то есть мысли о возрождении религиозно-нравственном — обращении к Богу («Если познал кто, смиряясь, Бога, В небо тому не закрыта дорога; Сын возвращается в отческий дом: В сына отец ли бросит свой гром?»).

Финал конфликта Кюхельбеер полемически выдвинул не только против современной литературы, но и против господствующего вкуса читателей, от чьего имени в пьесе выступает Кикимора. Но его притязания на художественную авторитетность встречают отпор: «Бес, за совет благодарю. Но демон-обольститель, Ты века нашего, положим, представитель, *Да я не для него творю*», — отвечает ему Поэт — персонаж настоящей мистерии и одновременно ее автор, то есть лицо автобиографическое.

Романтическая двуплановость в свете иронии

Какое же значение имеют все эти Кикиморы, Шишиморы, Буки, Русалки, Лешие, Сильфы, Гномы, Ондины, Саламандры и т.д.?

Б. М. Эйхенбаум писал, что в «Ижорском» «злодейства» героя мотивируются их властью над последним, что перед нами «мифологические существа, овладевшие героем и заставившие его совершать злодейские поступки...»²⁸. Но это не совсем так. Мы уже знаем, что в романтизме подчинение персонажа высшим силам строится на основе их автономной соотнесенности, в чем и заключается смысл романтической двуплановости (нарушаемой «трагедией рока»). «Ижорский» придерживается той же двуплановости, и если он ее нарушает, то не в том направлении, в каком это делает «трагедия рока», подчинявшая человеческий план надреальному, но скорее в направлении противоположном. Свет иронии проник и в область романтической двуплановости.

В начале мистерии есть выразительный эпизод: повелитель злых духов Бука отчитывает за непослушание Кикимору и Шишимору и распоряжается «их порознь на год в кабалу отдать Ижорскому». Привычная ситуация парадоксальным образом выворачивается наизнанку: существом гонимым, изгнанником тут становится злой дух («Меня, изгнанника, вы, братья, помяните»), и не Ижорский от него, а он от Ижорского заражается хандрой («Сижу, Ижорского хандрою зараженный», — жалуется Кикимора, на что Саламандр Знич отвечает: «Брат, славная тобой *элегия* пропета!»). И процедура адской сделки переосмысливается: не душу Ижорского требует Кикимора, а обязательства продержат его, беса, в своем услужении ровно год.

Зависимой стороной выступают сверхъестественные силы: это они выполняют желания Ижорского²⁹, это он им ставит условия, и к любому последующему его поступку ведет импульс из сферы его свободной воли. Ижорский, в духе времени, называет себя «играрищем страстей, людей и *рока*», а Кикимора говорит о владычестве судьбы над людским родом иронически:

А не припомню я ни разу,
Чтобы из вас кто сотворил проказу
И не винил бы неба и судеб:
Нос расшибете? — Божие веленье!
Споткнетесь? — тайна! глубина!

Хотя автор мистерии не упраздняет романтическую двуплановость полностью, но равновесие явно поколеблено за счет усиления удельного веса свободной воли, индивидуальной ответственности за деяния. И в заключение второй части мистерии один из злых духов, Шишимора, уже в более строгой, неиронической тональности, подводит итог вины Ижорского:

Терзайся, рвися и внемли!
Ты призван был в светило миру,
Был создан солью быть земли,
Но *сам* раздрал свою порфиру,
С главы венец свой сорвал *сам*...³⁰

Подобным образом и в заключительной фазе конфликта, возрождении Ижорского, при сохранении высшего плана, усилена роль момента субъективного раскаяния: «Я осудил себя и строже, чем ты можешь» и т.д.

В этом, очевидно, ироническая подоснова мифологических образов, на что намекнул сам Кюхельбекер в предисловии к первым двум частям: «В драме, которой действие происходит в XIX столетии, мы употребили их не без иронического намерения. Какое это намерение, надеемся, легко увидит всякий, наблюдавший с некоторым вниманием век наш»³¹.

Наибольшие упреки критики вызвало смешение различных типов мифологии — западноевропейской и русской. «Всего страннее в этой мистерии участие персонажей небывалой русской мифологии. За неимением на Руси духов, автор наделал своих, но, к несчастью, его Бука, Кикимора, Шишимора, Знич, его русалки, лешие, совы и пр. очень плохо вяжутся с гномами, сильфами, ундинами, саламандрами, Титаниею, Аризлем и пр.», — писал Белинский³².

В этом смешении мифологий — подчеркнутом смешении — обращает на себя внимание пародийное использование имен так

называемого древнего славянского баснословия. Таков Знич, которому М. И. Попов, систематик славянской мифологии, давал следующее описание: «Священный неугасимый огонь. По многим городам имели славяне его храмы; жертвовали ему частию из полученных у неприятеля корыстей и плененными христианами. В болезнях тяжких имели к нему прибежище...»³³ У Кюхельбекера Саламандр Знич выступает подручным Кикиморы, кстати, тоже включаемым в число древнеславянских божеств (его характеристику дает в своем труде Попов): Знич снабжает Кикимору оненным порошком, чтобы тот разжег любовное чувство Ижорского, потом он устраивает пожар на почте. Кюхельбекер не очень почтителен к мифологической традиции, завоевавшей себе в предромантическую и романтическую пору немало жарких сторонников. Напомним об участии Знича («Знич светлый, жаркий, жизнедатель...») в произведении А. Н. Радищева «Песни, петье на состязаниях в честь древним славянским божествам» (написано в 1801–1802, опубл.: 1807).

Смешение мифологических планов должно быть рассмотрено вместе с другим «прегрешением» Кюхельбекера, прегрешением против сценической иллюзии. Автор «Ижорского» нарушает ее с невиданной для русской литературы тех лет дерзостью и последовательностью.

У него персонаж обращается к зрителям, защищая или комментируя (как правило, иронически) те или другие моменты сюжета. Кикимора говорит:

Итак, любезный друг, читатель или зритель,
С тобою глаз на глаз
Мы видимся в последний раз...

В другом месте автор мистерии, став ее персонажем, встречается с Кикиморой, и они обсуждают продолжение действия. Кикимора говорит:

...ходят слухи,
Что сладить с драмою своей
Вам трудновато без чертей...

Иногда персонаж говорит, что поступает именно так, а не иначе в интересах развития пьесы. «Без того не быть бы сказке», — мотивирует Бука свое решение послать провинившихся духов в услужение Ижорскому.

Во всех случаях суверенность сценического действия, идущего своим объективным ходом, «не зависящего» от автора и ничего «не знающего» о внимании к себе зрителей, упраздняется. Нарушается принцип «четвертой стены», столь важный для театра клас-

сической поры. (С этим принципом не считался водевиль, но это разрешалось поэтикой жанра.)

В упомянутом предисловии Кюхельбекер программно обосновал свой шаг, ссылаясь на античную традицию: «В Аристофановых хорах и даже в монологах и диалогах действующих лиц его комедий много выходок, в которых он прямо говорит публике, в которых найдутся насмешки и над современными ему писателями и героев над самими собою и даже над искусством драматическим. За оные выходки его весьма справедливо осуждал некто профессор элоквенции при афинском университете. «Они-де, — говорил сей престо-рый муж, достойный многих хвал, — они-де разрушают сценическое очарование и напоминают почтенным афинским гражданам, присутствующим при лицедействах, что перед ними не Бакхус, не Демос, не облака и не лягушки, а Карп, Сидор, крашенный холст и статисты. В противном же случае его превосходительство г. Архонт, их высокородия господа Пританы и прочие точно были бы уверены, что видят самого Бакхуса, самого Демоса и проч. *probandum erat*, и в чем уповательно никто не сомневается». Мы не из числа неверующих. Но как уж нам, верно, суждено было судьбою собрать вкупе и соединить все ошибки и промахи наших предшественников, мы обрадовались сей погрешности невежи Аристофана и ею воспользовались»³⁴.

Отметим тот документ, который повлиял на Кюхельбекера или к которому он, по крайней мере, близок. Это статья Фридриха Шлегеля «Об эстетических достоинствах греческой комедии...» (1794).

Оскар Вальцель показывает место этого документа в развитии общей теории романтической иронии: «Самая очевидная, ближайшая и излюбленная форма романтической иронии — разрушение драматической иллюзии. Ф. Шлегель, определяя романтическую иронию, не мог миновать этой черты, когда ссылаясь на «мимическую манеру обычного хорошего итальянского буффа» (42-й фрагмент из «Лицея»). Уже в 1794 г. статья Ф. Шлегеля «Об эстетических достоинствах греческой комедии...» защищала Аристофана от упрека, что он «часто прерывает обман» (ср. упрек «профессора элоквенции» у Кюхельбекера: «...разрушают сценическое очарование». — Ю. М.). Но это заключено, по Ф. Шлегелю, «в природе комического воодушевления». «Подобное нарушение — не неловкость, но обдуманное озорство, льющаяся через край полнота жизни... Высочайшая активность жизни должна действовать; и если она ничего не находит вне себя, то обращается вспять на свой любимый предмет, на себя саму; и в таком случае она ранит, чтобы дразнить, не разрушая...» Уже здесь фактор упразднения

сценической иллюзии соединен с теми нитями, из которых позднее было выткано понятие романтической иронии, и служит существенным признаком являвшегося перед романтиками идеала комедии»³⁵.

Хорошо осведомленный в развитии европейского романтизма, особенно немецкого, и его различных тенденций, Кюхельбекер воспользовался опытом «разрушения иллюзии» (теоретически обоснованного Ф. Шлегелем, Л. Тиком и практически осуществленного тем же Тиком, Брентано и другими) для художественных целей своей истерии³⁶. Для каких конкретно? На это проливает свет другое рассуждение Кюхельбекера о юморе:

«Юморист вовсе не пугается мгновенного порыва, напротив, он охотно за ним следует, только не теряет из глаз своей над ним власти, своей самобытности, личной свободы. Нимфог может входить во все роды поэзии: самая трагедия не исключает его; он даже может служить началом, стихиею трагической басни: в доказательство приеду Гётева «Фауста» и столь худо понятого нашими критиками «Ижорског»; «Ижорский» весь основан на юморе: автор смотрит и на героя своего, и на событие, которое изображает, и на самые средства, которыми оное изображается (чего никак не вобьешь в премудрые головы наших аристархов), как на игру, — и только смысл игры сей для него истинно важен; вот отчего во всей этой мистерии, от первого стиха до последнего, господствует равнодушие к самому искусству и условным законам его: поэт не боится разочаровать читателя, потому что не хотел и не думал его очаровывать; анахронизм его чудесного [1 слово неразборч.] (в котором упрекнул его какой-то критик С[ына] От[чества]) основан именно на том же юморе, на коем основаны и весь план поэмы — и каждая сцена в особенности»³⁷.

Итак, «анахронизм» чудесного принадлежит к той же стихии, что и обращения персонажей к публике, беседа автора с персонажем, то есть нарушение сценической иллюзии — принадлежит к стихии юмора. А юмор рождает особую форму авторского безразличия-участия: «безразличия» к выдержанности средств искусства и повышенного участия — к некоему итоговому его смыслу. Это соответствует мысли Ф. Шлегеля о том, что романтическая ирония обращается на свой собственный предмет и ранит, но не уничтожает. Атор мистерии постоянно дает почувствовать свою «власть» над персонажами (он «как добрый старик забавляется детьми», — сказано в том же рассуждении о море), постоянно растворяет серьезность происходящего в романтической невыдержанности стиля, но все для того, чтобы подвести к некоей нерастворяемой и неотменяемой высшей идее, каковой, очевидно, была для Кю-

хельбекера идея морального возрождения человека.

Романтическая ирония — явление, как это самоочевидно, глубоко романтическое; однако сложность в том, что под ее власть в данном случае подпала сама поэтика романтического конфликта.

Кроме того, какмы уже заметили выше, Кюхельбекер в критике романтизма обращался за поддержкой и к архаичным источникам. Это вообще типично для Кюхельбекера, который еще в 1824 г. в знаменитой статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», ниспровергая мечтательность и унылый элегизм, пытался опереться на риторическую и одическую традиции.

В «Ижорском» обращает а себя внимание множество персонажей с говорящими фамилиями, в стиле моральной сатиры русского XVIII в. Рядом с Ижорским выступает *Жеманский*, своего рода его сниженный двойник, чье разочарование — одно напускное жеманство и притворство (ср. реплику Ижорского о нем: «Вот молод, и румян, и глуп, и тучен: А и в него вселилась блажь, и Лезет он туда ж, И страстию байронствовать размучен!»). Еще один представитель молодого поколения — *Ветренев*, бездумно увлеченный Ижорским (ср. реплику Лидии: «Ветренева с ума свести — нет великой тайны»). Третий персонаж — *Веснов*, юный романтик, горячий и искренний (ср. реплику Ижорского: «Как молод он, как пламенен, как свеж! Да, были и во мне когда-то чувства те ж...»)³⁸.

Далее в пьесе упоминается: «прокурор *Хватайко*», явно перекочевавший сюда из «Ябеды» В. В. Капниста; «*Воров*, квартальный надзиратель», возможно, ведущий свое происхождение из романа А. Е. Измайлова «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества»; чета *Ханжеевских* (ср.: Ханжахина в комедии Екатерины II «О время!»), Фалалей Кузмич *Подлипало* и др.³⁹. А управитель в имении Ижорского, горько укоряющий своего барина в распутстве, носит фамилию *Честнов*.

Говорящие фамилии помогают сохранить устойчивый моральный фон этой переливающейся и постоянно отрицающей самое себя стихии юмора. Интересное переплетение классических и просветительских традиций с романтическими формами, усложненное еще и тем, что весь этот художественный поток, повинувшись новым веяниям, стремится уже выйти из русла романтизма вообще!

В мистерии Кюхельбекера предметом романтической художественной самокритики стали сами романтическое мироощущение и романтическая поэтика.

Примечания

¹ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова М., 1971. С. 218.

² Там же. С. 221.

³ См. об этом: Walzel O. Deutsche Romantik. Bd. II. Dichtung. Leipzig; Berlin, 1918. S. 65.

⁴ В первоначальной публикации, в «Амфионе» (1815), это слово появилось и ранее, в строке 125: «Сказал и сделал так Наш ветренный чудак». Оставленное лишь в заключении, слово приобрело силу своеобразной точки над «і».

⁵ См.: Фридман Н. В. Указ. соч. С. 86–87.

⁶ Там же. С. 219. Впервые опубликовано в указ. соч. Н. В. Фридмана.

⁷ Сложнее было отношение к повести А. С. Пушкина. В заметках, сделанных в 30-е годы на полях 2-й части «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова, Пушкин хотя и критиковал растянутость и отсутствие плана, но отметил: «Конец прекрасен».

⁸ См.: Кошелев В. А. Творческий путь К. Н. Батюшкова. Л., 1986. С. 60–61.

⁹ Пушкин прекрасно уловил этот дух и в своем послании также говорит о стилистической перемене, но — ввиду сложности предмета — уклоняется от точного называния нового искомого стиля: «Хотелось в том же мне уборе Пред вами нынче шегольнуть...»; «Но старый мой колпак изношен» и т.д.

¹⁰ Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 146. Здесь помещена первая часть поэмы. См. также перво наиболее полное посмертное издание его сочинений: Филимонов В. С. «Я не в Аркадии — в Москве рожден...»/Вступ. ст. Л. Г. Ленюшкиной. М., 1988.

¹¹ Об автобиографической основе этого события см. в примечаниях В. Э. Вацура в кн.: Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. С. 710.

¹² Филимонов В. С. Последние части Дурацкого колпака, поэмы жизни. СПб., 1838. С. 27.

¹³ Филимонов В. С. Дурацкий колпак. СПб., 1828. Ч. 2. С. 14–15.

¹⁴ Травестирование характерного мотива: телесная оболочка человека как темница, тюрьма для высокого духа (об этом — в главе 6).

¹⁵ Филимонов В. С. Дурацкий колпак. Ч. 2. С. 14–15.

¹⁶ Филимонов В. С. Последние части Дурацкого колпака... С. 5.

¹⁷ Филимонов постоянно писал «счастье» с буквой ш, обосновывая это написанием программно и, в соответствии со стилем поэмы, иронически. Говоря о сочетании «сч», Филимонов обыгрывает славянские названия букв:

В нем слова и червя в замену
Я букву ша пишу одну...

Иные пусть ползут червями,
Куда ползти им суждено;
А я остануся — со щами.
Для щастья ж это все равно.

(См.: Филимонов В. С. Последние части Дурацкого колпака... С. 32.)

¹⁸ Филимонов В. С. Дурацкий колпак. Ч. 2. С. 5.

¹⁹ Это наблюдение сделано в статье Л. Г. Ленюшкиной «Поэма В. С. Филимонова “Дурацкий колпак”» (Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та им. Н. К. Крупской. 1963. Ч. 116. Вып. 4. С. 283).

²⁰ Московский телеграф. 1828. Ч. XX. № 6. С. 242.

²¹ Там же. С. 243.

²² Альциона: Альманах на 1832-й г. СПб., 1832. С. 196. См. также в новом издании: Сомов О. М. Были и небылицы. М., 1984. С. 287–309.

²³ Там же. С. 207.

²⁴ П. С. Поселенцы: Повесть в стихах. М., 1835. С. 46.

²⁵ Вот еще более прозрачная реминисценция из «Кавказского пленника». Лидия говорит: «Я силою непостижимой, Таинственной, неолимой Привлечена к тебе...» Ср. слова Черкешенки: «Непостижимой, чудной силой К тебе я вся привлечена».

²⁶ Кюхельбекер В. К. Дневник. [Л.], 1929. С. 155 (запись от 9 декабря 1833 г.). Ср.: Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 288–289.

²⁷ Кюхельбекер В. К. Ижорский: Мистерия. СПб., 1835. С. 86. Ср. в «Гайдамаке» Рылеева: В грудь старца, воплям не внимая, Вонзил он с хохотом булат...»

²⁸ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 207, 202.

²⁹ Выразительна реминисценция из «Горя т ума»: «По мере данных мне способностей и сил Я было вздумал оказать услугу: На почте я пожарец разложил...» Шишимора обслуживает порочные страсти Ижорского с услужливостью Молчалина.

³⁰ Шишимора, между прочим, трижды подкрепляет свои слова клятвой субстанциального характера:

Клянусь твоею слепотою,
Клянусь бездонной, вечной тьмою,
Грядущим жребием твоим,
Клянусь презрением моим
И яростной к тебе враждою,
Клянусь, клянусь, клянуса Им,
Кого назвать я не дерзаю,
Клянуса: истину вещаю.

Это, конечно, подвосхищает знаменитую клятву Демона: «Клянусь я первым днем творенья, Клянусь его последним днем». Вспомним также клятву Дмитрия Калинина. Субстанциальные клятвы связаны с явлением романтической двуплановости.

³¹ Кюхельбекер В. К. Ижорский: Мистерия. С. X.

³² Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 1. С. 232. Титания и Ариэль заимствованы Кюхельбекером у Шекспира. Образ демона Кикиморы в сцене первого его появления также «имеет определенную близость к Пуку из “Сна в летнюю ночь”» (см.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 157).

³³ Попов М. И. Описание древнего славянского языческого баснословия. СПб., 1768. С. 14.

³⁴ Кюхельбекер В. К. Ижорский: Мистерия. С. VI—VII.

⁵ Walzel O. Deutsche Romantik. Bd. II. Dichtung. Leipzig; Berlin, 1918. S. 57.

³⁶ О том, что почин Кюхельбекера еще не оценен и, так сказать, не вписан в историю русской литературы, говорит следующий факт. А. В. Федоров, автор интересной книги «Театр А. Блока и драматургия его времени» (Л., 1972) ставит вопрос: «Есть ли у «Балаганчика» как пьесы, где совершается разоблачение театральной иллюзии, прецеденты в русской и западноевропейской драматургии?» — «В русской драматургии может быть названа, пожалуй, “Фантазия” Козьмы Пруткова» (С. 50). Но с бльшим правом может быть названа написанная много раньше мистерия «Ижорский».

³⁷ Цитированный отрывок приведен в примечаниях Н. В. Королевой в издании: Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 2. С. 751. Ср. также: Кюхельбекер В. К. Дневник. С. 41.

³⁸ Как уже отмечено в научной литературе, отношения Ижорского с Весновым напоминают отношения Онегина с Ленским (см.: Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 202).

³⁹ Упоминаемый в пьесе Трофим Михайлович Фирюлин, «Зоил», издатель «Вестника Луны», — очевидно, пародийный образ Михаила Трофимовича Каченов

ПОЭЗИЯ ПРИ СВЕТЕ ИРОНИИ

(О стихотворении Лермонтова «Не верь себе»)



Вероятно, высшим проявлением романтической иронии в русской литературе явилось только что названное лермонтовское стихотворение. Это обусловлено и его предметом изображения и художественным ракурсом.

Самое загадочное стихотворение Лермонтова

Есть ли в поэзии начала XIX в. что-либо более высокое, чем само понятие поэзии? Вот почти наугад несколько относящихся к ней эпитетов у Пушкина: «*Живой поэзии* резвиться не мешает»; «*Живой поэзии и ясной*»; «Но глас поэзии *чудесной*»; «Залог поэзии *священной*»... Разумеется, романтизм вполне разделял убеждение в святости поэзии.

И все же дыхание иронии проникло и в эту сферу — художественного понимания поэзии, иначе говоря, представления поэзии о самой себе. Мы уже видели это на примере поэмы Филимонова «Дурацкий колпак» (см. предыдущую главу). Но полнее всего эту тенденцию воплотило стихотворение Лермонтова «Не верь себе» (1839), заслужившее репутацию «темного» (Борис Эйхенбаум), «парадоксального» (немецкий исследователь Андреас Гуски), словом, самого загадочного его произведения.

В самом деле, почему не должен верить себе «мечтатель молодой», то есть поэт? («Мечтатель молодой» — одно из перифрастических обозначений поэта; ср. у Пушкина: «Чего, *мечтатель молодой*, Ты в нем искал, к чему стремился, Кого восторженной душой Боготворить не устыдился?») Потому что, — отвечает на этот вопрос первая строфа, — его «вдохновение» не подлинное:

Оно — тяжелый бред души твоей больной,
Иль пленной мысли раздраженье.

В нем признака небес напрасно не ищи:
То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истоши,
Разлей отравленный напиток!

Словосочетание «*пленной мысли раздраженье*» — недвусмысленная формула подражательности, кстати превратившаяся в критике 1840-х годов в устойчивое обозначение эпигонской литературы. Перед нами не более, чем самообман молодости, имеющий, так сказать, физиологическую подоплеку — волнение «крови», игру свежих «сил»; самообман, который нужно поскорее изжить, обратившись к реальным делам и «заботам». Художническая деятельность «мечтателя» лишена самого главного — «признака небес», божественной санкции; следовательно, это все что угодно, только не поэзия.

Но уже в следующей строфе картина неожиданно и коренным образом меняется:

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

Запрет на поэтическое высказывание «мечтателя» сохраняется, но уже не потому, что его вдохновение неподлинное. Напротив, все говорит об органичности и оригинальности таланта («еще *неведомый и девственный родник*»), о неаффектированном, естественном его проявлении («*простых и сладких звуков полный*»; кстати, «простота» — пушкинский признак высшего, современного творчества; ср. во вступлении к «Евгению Онегину»: «Поэзии живой и ясной, Высоких дум и *простоты*»). Мотивировка запрета уже совсем другая — заведомая неадекватность переживания его выражению, бессилие любого слова перед богатством и глубиной реальных смыслов.

Современный исследователь тонко и убедительно показал, как вписывается эта строфа в западноевропейский, конкретно немецкий, романтический контекст, образуемый, в частности, стихотворением Шиллера «Встреча» или статьей Ваккенродера «О двух волшебных языках и их таинственной силе». Лермонтов «усвоил учение немецких романтиков о «невыразимости», о бессилии рационального слова...»¹; его мысль о несовершенстве «размеренного»

стиха и «ледяного» слова поразительно напоминает рассуждения Ваккенродера: «Создатель вложил в сердце человека такую волшебную внутреннюю связь с этими явлениями [с фактами природы], что непонятными путями доводит до нашего чувства или ощущения (или, может быть, их надо называть иначе?), которые мы никогда не могли бы обозначить отмеренными словами»².

Но важно не упустить и различие: Ваккенродер лишь констатирует неадекватность «отмеренных слов» соответствующим им смыслам; Лермонтов выводит отсюда необходимость *молчания* (хотя и не употребляет этого понятия); в полном согласии с Жуковским как автором стихотворения «Невыразимое» он мог бы повторить, что «лишь молчание понятно говорит». Но и этого мало: сверх той апологии молчания, которая дана в «Невыразимом», Лермонтов возводит это состояние в необходимое требование, чуть ли не категорический императив («набрось покров забвенья»), непосредственно перекликаясь с опубликованным несколькими годами раньше (в 1833 г.) тютчевским стихотворением «Silentium!»³.

Однако следующая строфа у Лермонтова вновь существенно меняет ракурс картины:

Закрадется ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли страсть с грозой и вьюгой, —
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею бешеной подругой;
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной,
И гной душевных ран надменно выставять
На диво черни простодушной.

Оказывается, мотивировка молчания совсем другая: тоже неадекватность, но не выражаемого — выражению, а поэзии — ее потенциальным адресатам. Впервые появляется пушкинская и — шире — романтическая оппозиция: *поэт и чернь (толпа)*, оппозиция, безоговорочно принуждающая к сдержанности, самодостаточности, почти к художническому отшельничеству. Острота нарушения запрета в таком случае особенно очевидна благодаря персонификации поэзии в лицо, «подругу» (это, конечно, муза); активным фоном лермонтовского образа послужили здесь строки из «Евгения Онегина»: «Я музу резвую привел На шум пиров и буйных споров <...> И как вакханочка резвилась <...> А я гордился меж друзей *Подругой* ветреной моей». Явление на «шумный пир» лермонтовского героя «с подругой» — двойное унижение, ибо демонстрация их священного союза происходит перед неспособной все это оценить, недалекой, «простодушной» чернью. Прямая отсылка к модели поведения пушкинского поэта и в наизидании, ко-

торое автор вынужден дать своему герою: «Не унижай себя. Стидися *торговать* То гневом, то тоской послушной» (ср. в «Разговоре книгопродавца с поэтом» Пушкина: «И музы сладостных даров Не унижал постыдным *торгом*»).

Но вот — следующая строфа, и на наших глазах не только сновa смещаются смысловые акценты, но — вместе с ними — меняется и субъект поэтической речи. До сих пор эта речь строилась как обращение автора, от своего собственного имени (хотя и не названного и не выявленного), к своему герою — особая форма высказывания, устанавливающая теснейшую близость, даже единомыслие говорящего и его, как сегодня сказали бы, реципиента (ближайший пример — «Поэту» Пушкина: «Поэт, не дорожи любовью народной» и т.д.). И вдруг — появляется «мы», нить повествования берет в свои руки третье лицо, причем собирательное, коллективное — та самая «чернь», с которой, казалось бы, у автора и его героя не было ничего общего:

Какое дело *нам*, страдал ты или нет?
На что *нам* знать твои волненья...

И т.д.

Затем, в пределах той же строфы, повествование как будто бы полностью возвращается в прежнее русло — обращенной к герою авторской речи:

Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной;
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

Но эта авторская повествовательная ситуация уже совсем не та, что открывала стихотворение, и ее непохожесть окончательно закрепляет последняя, пятая строфа. Теперь это уже автор, приближенный не к «поэту», а к «толпе», входящий в ее заботы и им всецело сочувствующий. Толпа возвышена действительной подлинностью своей жизни, какой бы она ни была в моральном смысле, а также сдержанностью ее внешних проявлений; поэт, напротив, предельно снижен неподлинностью, нарочитой искусственностью своего «дела», помноженными на искусственность и аффектированность поведения. Тут во всю свою силу работает театральная и игровая символика: заключающая в себе возможность различных оттенков и полутонов, имеющая древние глубокие традиции, в том числе и традицию позитивного, сочувствующего, граничащего с патетикой живописания, эта символика в данном случае резко-определенна — до плакатности, и язвительно-негативна — до гневного уничтожения:

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

Так кто же герой стихотворения? То он истинный поэт; то бездарный подражатель. То человек с глубоким и суверенным внутренним миром; то мелкотравчатый имитатор, зависящий от внешнего успеха и помогающийся его...

Кажется, все происходящее рассыпается на фрагменты, истинные каждый по себе, но не сводимые вместе, — или, как говорил И. В. Киреевский по другому поводу, — «при первом покушении присвоить его нашему воображению разлетается в ничто, как туманы Ледовитого океана»⁴.

«Дело идет, кажется, о...»

Отсюда естественное разномыслие в толкованиях произведения; естественно и то, что они обычно сопровождаются интонацией условности, гипотетичности.

Прежде всего, напрашивалось предположение, что это сатира на ненастоящих поэтов. «Дело идет, кажется, о тех непризнанных поэтах, — писал В. Г. Белинский, — которые могут вдохновляться только своими страданиями, за отсутствием поэтического призвания». Критик стремится быть максимально верным тексту и поэтому уточняет: «Заметьте, что здесь поэт говорит не о бездарных и ничтожных людях, обладаемых метроманиею, но о людях, которым часто удастся выстрадать и то и другое стихотворение и которые вопли души своей и кипение крови и избыток сил принимают за дар вдохновения. Глубокая мысль!.. Сколько есть на белом свете таких *мнимых* поэтов! И как глубоко и с т и н н ы й поэт разгадал их!..»⁵

Белинскому в данном случае очень трудно возразить: всегда неудачу или непризнание можно объяснить недостатком поэтической энергии автора; и все же характерно, что в стихотворении мотивировка запрета на поэтическую деятельность, налагаемого на «мечтателя молодого», связана главным образом с *условиями* его самореализации — отношением поэта со словесным материалом («словом ледяным») и со светом, с окружением («чернью простодушной»).

От обличения поэтической несостоятельности персонажа был только шаг к критике его общественной позиции: «Не верь себе» — выступление против того понимания общественного места поэта, которое поддерживалось русскими романтиками 30-х годов; Лермонтов против превращения поэта в избранника, парящего высоко

ко над человечеством, над толпой; он на стороне “толпы”, живущей действительной жизнью и испытывающей истинные страдания⁶. Для подтверждения этой мысли — о солидарности автора с «толпой» — обычно приводится тот факт, что точка зрения толпы как участника коллизии отражена в последней, «итоговой» строфе, и — сверх того — она еще перекликается с эпиграфом из Барбье (стихотворение «Пролог» из сборника «Ямбы»), где также использована театральная метафора в определенно-обличительной, сатирической функции («мастеров напыщенности и всех плясунов, танцующих на фразе»). При этом, как давно установлено, Лермонтов изменил в цитируемой стихотворной строчке единственное число на множественное: вместо «*Que te font*» («какое дело *мне*») «*Que nous font*» («какое дело *нам*»). «Таким образом Лермонтов переосмысливает стихи эпиграфа, превращая их в слова читателей»⁷.

Однако словесные или стилистические переклички — это еще не «превращение». Что же касается заключительного, завершающего места высказывания, то вообще некорректно обычно выводимая отсюда мысль, будто такое высказывание возводится в ранг поэтического итога. В этом отношении художественные тексты отнюдь не тождественны научным или, скажем, юридическим, в которых, принимая ход доказательств, мы неизбежно принимаем заключение как законный вывод. А. С. Выготский показал, что даже в басне, традиционно относимой к «дидактической» поэзии, категоричность концовки-морали (или зачина-морали) очень условна; степень условности еще более возрастает в «формах самостоятельной поэзии», если воспользоваться наименованием старых эстетик⁸. Это значит, что и поэтическое высказывание в заключительной строфе стихотворения «Не верь себе» вовсе не претендует на неопровержимость итога; напротив, его роль во многом провокативна, побуждая нас мысленно «проиграть» заново весь ход действия и продумать всю цепь рассуждений.

И в таком случае напрашивается мысль, что стихотворение отражает «полифонию разных голосов, из которых ни один не совпадает с автором»⁹. Мол, «поэт» и «толпа» выступают на паритетных началах, структура текста диалогична, что в свою очередь отражает весь драматизм и противоречивость ситуации, в которую попадает поэзия ко второй трети XIX в., когда усиливается влияние «торгового направления», расширяется аудитория, в том числе и за счет низового, эстетически неподготовленного читателя, — сегодня сходные явления определяют как процесс коммерциализации культуры. Поэзия «не теряет своей самооценности, но она теряет коммуникативную функцию. В обществе разорваны связи, люди обречены ... на несводимость точек зрения»¹⁰.

В этих рассуждениях есть доля истины, но все же применение к Лермонтову принципа многоголосия, выведенного М. М. Бахтиным из творчества Достоевского, кажется упреждающим. У Достоевского, как известно, различные точки зрения закреплены за различными персонажами, а также автором (тоже выступающим в качестве персонажа); в лермонтовском стихотворении они развиваются и движутся в берегах единого лирического авторского потока. В этом отношении «Не верь себе» отличается от лермонтовского же произведения «Журналист, читатель и писатель» (1840) и особенно от пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом» (1825), где противоположные позиции в диалоге достигают высокой степени суверенизации и буквального воплощения в лицо, образ.

Так в чем же в таком случае ограничение позиции героя в стихотворении «Не верь себе»? В том, что существует определенная его «вина» или, может быть точнее, определенная причина его трагедии. Эту причину новейший исследователь видит в «разбалтывании» поэтом своего поэтического переживания перед лицом черни. «Следовательно, переломный момент — не, как утверждают, начало четвертой строфы, где якобы меняется точка зрения (поэта на точку зрения толпы. — Ю. М.), а третья строка третьей строфы, почти в середине стихотворения, где начинается «разбалтывание» («Не выходи тогда на шумный пир людей»), а отзыв в следующей строфе («какое дело нам») — лишь реакция ... Раны «выставляются» напоказ, хочется «дивить» людей ... Только такое поведение, афиширование себя, а не вдохновенная поэту из трансцендентных сфер «печаль и страсть» вызывают язвительное замечание: «какое дело нам»¹¹.

Но на это можно заметить, что сдерживающая, ограничительная, критическая интонация, относящаяся к деятельности поэта, возникла еще до третьей строфы с ее «переломной» строкой, — возникла в строфе предыдущей, еще до того порога, за которым произошла встреча с чернью, еще на стадии суверенного самовыражения поэтических импульсов («открыть ... неведомый и девственный родник» — прежде всего *для себя*, а не для других). Больше того, уже в первой строфе, еще до начала «коммуникации» поэта с кем бы то ни было, до всякого его самовыражения и чуть ли еще не до прихода вдохновения («Как язы, бойся вдохновенья»), дар нашего героя поставлен под сомнение, поражен авторской насмешкой, не менее язвительной и беспощадной, чем насмешка толпы. Значит, все вовсе не сводится к трагедии «разбалтывания».

В статье Маттиаса Фрейсе, с которой мы здесь спорим, тем не менее правильно отмечено, что стихотворение «Не верь себе» не может быть понято вне контекста романтической иронии. Собствен-

но, эта мысль уже высказывалась раньше, но она вызвала решительное возражение такого авторитетного ученого, как В.Э.Вацу-ро: «Русская литература не знает этого типа иронии в его классическом виде; романтическая ирония предстает русскому писателю в своем байроническом варианте»¹². Байроническая же ирония — в отличие от «иронии в его классическом виде», то есть иронии немецких романтиков, — не посягает на самое существенное, так сказать, субстанциальное в романтическом образе мира, в идеальных ценностях поэта.

«Но нельзя ли все-таки допустить, — спросим мы вместе с Маттиасом Фрейсе, — возможность «классической» романтической иронии в «Не верь себе», тем более что парадоксальная весть стихотворения не вмещается в границы ни байронизма, ни «разоблачающего» реализма?» Исследователь остроумно заметил, что модель такой иронии видна в одном из пассажей «Героя нашего времени». После роковой смерти Вулича Печорин записывает: «Кто знает, убежден ли он в чем или нет? Я люблю *сомневаться во всем*». — И это в то время, когда он, Печорин, склоняется к фатализму и верит в судьбу. «Такая смесь уверенности и радикального сомнения — характерность романтической иронии»¹³. Ибо она действительно совмещает несовместимое.

«Художник должен быть выше своего произведения...»

Уже то обстоятельство, что у Лермонтова в пределах авторской речи передана точка зрения толпы, приближает нас к владениям романтической иронии. Ведь, согласно Фридриху Шлегелю, одному из первых теоретиков романтической иронии, истинно свободный дух умеет настраиваться на любую волну. Шлегель развивает здесь тезис Иммануила Канта из «Критики способности суждения» о просвещенном способе мысли, который возникает тогда, когда «перемещаешься на точку зрения других»¹⁴. В данном случае — на точку зрения совершенно противоположного, непоэтического сознания. И тут стихотворение «Не верь себе» попадает в сферу действия этой кардинальной оппозиции.

Для русского романтизма в течение долгого времени она была непреложной, ибо человеку толпы, обывателю, профану, «существователю» (гоголевское словечко) «туда [в страну поэзии] дороги нет» (Жуковский. «К Батюшкову»). В аспекте этой оппозиции немислимы установление степени поэзии, ее градация (уместная в конкретных критических суждениях и оценках); заключения об умеренности дарования, недостаточности таланта внутренне аб-

сурдны — или талант есть, или его нет. Затронутый вдохновением «глупец», то есть тот же профан, — зрелище еще более уродливое, чем толпа, не имеющая в этом смысле никаких претензий: «Его капустою раздует, А лавром он не расцветет» (Баратынский. «Глупцы не чужды вдохновенья»).

В стихотворении «Не верь себе» стрелы иронии резко меняют свое направление, обращаясь и на самого «мечтателя молодого», поэта. Но важно еще, что именно становится в нем предметом насмешки.

Краски комического вовсе не чужды типу поэта или художника; но, как правило, это комизм внешней неловкости, неуклюжести, неприспособленности к повседневной жизни; это комизм наивности, трогательной беспомощности, непреодоленной детскости («тихий, робкий, скромный, детски-простодушный» — эпитеты Пискарева в гоголевском «Невском проспекте»). Это комизм контраста, глубокой внутренней неслиянности истинно поэтической души и ее окружения. Или, по словам Герцена (из его ранней статьи «Гофман»), это «юмор артиста, падающего вдруг из своего Эльдорадо на землю, — артиста, который среди мечтаний замечает, что его Галатея — кусок камня, артиста, у которого, в минуту восторга, жена просит денег детям на башмаки. Этим-то юмором растворил Гофман все свои сочинения и беспрестанно перебегает от самого пылкого пафоса к самой злой иронии»¹⁵.

Стихотворение Пушкина «Поэт» (1827) осуществило, как сегодня сказали бы, замечательно смелый прорыв в этой художнической типологии. Поэт, еще не разбуженный Аполлоном, разделяет «заботы» толпы; он так же пошл и ничтожен, как другие, — даже, «может быть, всех ничтожней». Контраст пролегает не между поэтом и «суетным светом», а между этим светом, суетными устремлениями самого поэта, с одной стороны, и творческой деятельностью последнего — с другой. Устанавливаются разные уровни существования и судьбы поэта — низший и высший. Но то, что принадлежит к высшему уровню, непреложно и иронии недоступно. Жертва остается «священной», глагол — «божественным», лира — «святой».

То ли дело лермонтовское: «В нем [вдохновении] признака небес напрасно не ищи!» Ирония вторглась в святое святых поэта — в его художническое самосознание и творческий порыв.

Дерзость снижения привычных слов и формул в стихотворении «Не верь себе» была почти беспрецедентной. По поводу строки «Надежды глупые первоначальных лет» Л. Я. Гинзбург заметила: «Поэт школы 10–20-х годов вряд ли сказал бы в таком контексте надежды глупые; скорее — надежды безумные»¹⁶.

Это, правда, сказано от имени толпы. Но и в обращении поэта к своему герою — тот же нарочито антипоэтический стиль. «Оно [вдохновение] — *тяжелый бред* души твоей больной» (если уж фигурировал в подобных случаях «бред», то с возвышающим эпитетом; ср. в «Евгении Онегине»: «поэзии *священный бред*»). Или: «Разлей *отравленный напиток*» (ср. у Пушкина в послании «К Языкову»: «сей *напиток благородный*»). Свою поэтичность эта деталь — «напиток» — обычно заимствует, с одной стороны, от «кастальской воды», Иппокрены; с другой — от вина, тоже спутника вдохновения (и то, и другое, и третье, кстати, фигурирует в только что названном пушкинском стихотворении); у Лермонтова же — совсем другой, немыслимый для такого высокого предмета контекст, с элементами физиологизма («язва», «души <...> больной», далее — «гной»), что, в свою очередь, и определение «*отравленный напиток*» заставляет воспринимать чуть ли не в прямом смысле.

Но беспощадность художественной рефлексии к самой себе — признак романтической иронии. «Она содержит и пробуждает, — говорится в «Критических фрагментах» Ф.Шлегеля, — чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между невозможностью и необходимостью исчерпывающей полноты высказывания. Она самая свободная из всех вольностей, ибо благодаря ей можно возвыситься над самим собой, и в то же время самая закономерная, ибо она безусловно необходима»¹⁷. И еще одно высказывание другого теоретика романтической иронии К.-В.-Ф. Зольгера из его «Лекций»: «Искусство достигает своей цели с тем большим совершенством, чем более слиты в нем ирония и вдохновение. <...> С этим связано такое требование: художник должен быть выше своего произведения, сознавая, что оно есть нечто божественное и вместе с тем ничтожное. Мы должны осознать, что художник отнюдь не понимает свое произведение серьезно, если под серьезностью подразумевать направление к определенной цели. Как бы ни были серьезны с точки зрения обыденной жизни изображаемые события, мы должны так или иначе заметить, что художник не понимает их серьезно, заметить потому, что метод его состоит не в относительных связях, а единственно и исключительно в идее»¹⁸.

Получается, что художник профанирует свои собственные усилия. Откуда же такая жестокость к самому себе? От непонимания слепой черни? От неадекватности словесного выражения, заведомой неполноты и немоты любой речи? Или даже от недостаточности и слабости самого «дара»? В том-то и дело, что романтическая ирония не выдает своего происхождения, нейтрализует определенность любой версии, растворяя ее в чувстве кардинального «не-

разрешимого противоречия между безусловным и обусловленным». И на это чувство у художника нет другого ответа, кроме возвышения и одновременно бесконечного пародирования и унижения самого себя. Он созидает и тут же сводит на нет; нащупывает причину и ее дезавуирует; устанавливает жесткую необходимость и обращает ее затем в хаос, — но такой хаос, такую «запутанность, из которой может возникнуть мир» (Ф.Шлегель). Он, художник, погрешает в частях, но выигрывает в целом; допускает тьму неточностей «в относительных связях», но сохраняет верность смыслу и духу «Идеи».

Только, пожалуй, положение о легкости романтической иронии не применимо к стихотворению Лермонтова. Нет, не с «равнодушием» и «светлой безмятежностью» отдается он «чувству неразрешимого противоречия», но с горечью, сарказмом, внутренним надрывом — почти с отчаянием.

Примечания

¹ *Эткинд Е. Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки поэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998. С. 112.

² Там же. С. 113.

³ Переключка обоих произведений уже отмечалась. См., например: *Лермонтовская энциклопедия*. М., 1981. С. 588 (статья О. С. Муравьевой).

⁴ *Киреевский И. В.* Критика и эстетика. М., 1998. С. 51.

⁵ *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 3. С. 190–191.

⁶ Комментарий в кн.: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений. М.–Л., 1947. Т. 1. С. 347.

⁷ Там же.

⁸ Поясню эту мысль определениями А. И. Галича из «Опыта науки изящного» (1825). «Формы самостоятельной поэзии» «во всех частях равны самим себе и ничего не предполагают, кроме совершенного выражения изящных мыслей». «Формы относительной поэзии» — это те произведения, где поэты открыто стремятся к «назидательности» и «в которых поэзия как относительно изящное искусство прямо действует для общих целей человеческого усовершенствования» (Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 269).

⁹ *Тойбин И. М.* Стихотворение Лермонтова «Не верь себе»//Филологические науки. 1964. № 3. С. 21.

¹⁰ *Вацуро В. Э.* Чужое «Я» в лермонтовском творчестве//Russian Literature. 1993. XXXIII–IV. S. 516.

¹¹ *Фрейсе Маттиас.* «Не верь себе» — а кому же верить? Ораторская лирика Лермонтова//Russian Literature. 1995. XXXVIII–III. С. 268–269.

¹² *Вацуро В. Э.* Указ. соч. С. 507. Мысль об отсутствии романтической

иронии у Лермонтова высказывает и Л. Я. Гинзбург в кн.: Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 137. На эту книгу ссылается В. Э. Вацуро.

¹³ *Фрейсе Маттиас*. Указ. соч. С. 266–267.

¹⁴ Эта связь подчеркнута Петером Остерейхом (Peter L. Osterreich)//*Romantik-Handbuch*, herausgegeben von Helmut Schanze. Stuttgart, 1994. S. 358 (раздел «Ironie»).

¹⁵ *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1954. Т. 1. С. 72.

¹⁶ *Гинзбург Лидия*. О лирике. Л., 1974. С. 232.

¹⁷ *Шлегель Фридрих*. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 287.

¹⁸ *Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин*. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1978. С. 422.

В СИЛОВОМ ПОЛЕ РОМАНТИЗМА

(«Борис Годунов» и «Евгений Онегин» Пушкина,
«Герой нашего времени» Лермонтова,
«Мертвые души» Гоголя)



Период, которому посвящена настоящая книга — первая треть XIX в. — это не только романтизм; продолжали развиваться прежние направления и стили: классицизм (вернее, уже неоклассицизм), художественные элементы Просвещения; появлялись предвестия новых реалистических стилей (в частности, «натуральной школы»). Отчасти этого обстоятельства мы уже касались выше. Сейчас подчеркнем другое: вероятно, ни одно из крупных художественных явлений этого времени, которые вышли за пределы романтизма и которые принято, в разной степени, соотносить с реалистическими стилями, не избежало воздействия романтической поэтики. Новые направления оформлялись в силовом поле романтизма, преобразуя и видоизменяя традиции последнего. Этот процесс протекал на самых разных уровнях: характерологии, стиля, сюжетосложения и т.д. Мы, держась принятого направления этой книги, постараемся показать это на примере художественной коллизии, по необходимости (вернее, по возможности) обращаясь и к другим художественным категориям.

«Борис Годунов» Пушкина: в каждой сцене бездна пространства

Название этого параграфа — перефразировка известных гоголевских слов об антологических стихах Пушкина «В каждом *слове* бездна пространства...». Речь, следовательно, пойдет о «сцене» как элементе драматического сочинения, конкретно — об одной сцене из «Бориса Годунова» (закончен в 1825 г., опубликован полностью в 1830 г.). По порядку это 13-я сцена — «Ночь. Сад. Фонтан».

Дело в том, что названная сцена оказалась в фокусе таких критических оценок и суждений, которые обнаруживали понимание некоторых общих эстетических проблем, в том числе и проблемы романтизма.

Начнем с того, что даже у критиков, вполне сочувственно встретивших произведение, эта сцена вызвала серьезные нарекания по части психологической достоверности и глубины. «Вообще эта сцена очень хороша, — писал Белинский, — но в ней как будто чего-то недостает или как будто проглядывают какие-то ложные черты... Кажется, не преувеличил ли поэт любовь Самозванца к Марине, не сделал ли он из минутной прихоти чувственного человека какую-то глубокую страсть? ... Безрассудство Самозванца, его безумное признание перед Мариною в самозванстве совершенно в его характере, пылком, отважном, дерзком, на все готовом, но решительно не способном ... ни на какой глубоко обдуманый план .., но едва ли в его характере человеческое чувство любви к женщине»¹.

Еще решительнее, безоговорочно осудил сцену «У фонтана» Н. И. Надеждин. «Чудное дело! Видно, ф о н т а н ы закланы для Пушкина!.. (Намек на поэму «Бахчисарайский фонтан», которую критик осуждал как проявление «ложного романтизма». — Ю. М.) Романическое донкихотство, в силу коего хитрый Самозванец, почти слепивший для себя корону, открывает своей Дульцинее тайну, на которой, как на волоске, держится все бытие его, и упорство, с коим он поддерживает свое безумное признание, для того чтобы вымолить миртовую веточку у женщины, признающей с торжественным бесстыдством, что она любила в нем только имя, им похищенное, — ну на что это похоже!.. Вот где уже действительно жалко Пушкина!»² Надеждин не верит не только любовному чувству Самозванца, но и политическому безрассудству, поставившему его на грань разоблачения и гибели. Действительно, как мог Лжедмитрий допустить подобное?

У другого же критика, П. А. Катенина, есть план, как спасти эту сцену, коли автору угодно было, чтобы Самозванец раскрыл свою тайну. «Сцену должно было вести совсем иначе, хитрее; Марине выведывать, Самозванцу таиться; наконец, она бы умом своим вынудила его личину сбросить, но, как властолюбивая женщина, дала слово молчать, буде он обещает всем, что есть святого, на ней жениться, сделавшись царем: и к истории ближе и к натуре человеческой, а как оно у Пушкина, ни на что не похоже»³ (письмо к Неизвестному от 1 февраля 1831 г.).

Катенин старается углубить сцену, придать ей более сложный, по его мнению, рисунок; при этом сцена остается «окончательной», «монолитной» — и в этом он ничуть не отличается от дру-

гих, более суровых критиков трагедии. А у Пушкина — совсем другая природа сцены, подвижная, изменчивая, состоящая из ряда состояний, внешне взаимоотрицающих друг друга, а на самом деле перетекающих одно в другое.

Первичное состояние, которое являет нам эта сцена, состоит в том, что Самозванец в плену всеобъемлющего чувства:

Я, кажется, рожден не боязливым...
Но час настал — и ничего не помню...
Любовь мутит мое воображенье...

Это именно всеобъемлющая любовь, вполне романтическая по своей интенсивности, составу, глубине, способности заменить собою все другие блага мира. Даже идея бегства в неизвестные края, столь характерная для романтического скитальца, и связанный с этой идеей отказ от трона мелькает в сознании Самозванца:

В глухой степи, в землянке бедной — ты,
Ты заменишь мне царскую корону.
Твоя любовь...

Кстати, и Пушкин в набросках предисловия к «Борису Годуну» говорил о «романтическом и страстном характере» своего героя и о том, что тот действительно влюблен («заставил... влюбиться»).

То, что критика отказала Самозванцу в такой способности, во многом обусловлено господствовавшей философско-культурологической концепцией. Согласно таковой, содержательная и истинно-человеческая глубина любовного чувства вырабатывается историей; в любви раскрываются движения души, воспитанные светом, развитые и утонченные многовековой игрой страстей человеческого общежития. Тот же Надеждин заметил, что женщина Бальзака — это «дивная поэма, для создания которой потребно было двенадцать веков непрерывно возрастающей цивилизации»⁴. Критик отмеривает дистанцию от средних веков, периода истинного романтизма, когда это чувство получило, так сказать, литературную и эстетическую кодификацию. В России (согласно той же концепции) не было своих средних веков, истинного, то есть средневекового романтизма; Россия только в новый период своей истории, то есть с реформ Петра I, наверстывает не пройденные ею стадии духовного развития. Перенесение романтической коллизии в эпоху Ивана Грозного или Бориса Годунова — грубый анахронизм. Даже Ф.Булгарин (в общем далекий от упомянутой культурологической концепции) в предисловии к своему роману «Димитрий Самозванец» (1830), то есть к произведению, отчасти близ-

кому к «Борису Годунову» по теме, выговаривал Пушкину за отступление от истины: «Русские того времени не знали любви, по нынешним от ней понятиям, не знали отвлеченных нежностей, женились и любили, как нынешние азиатцы».

Казалось, мотивировать поведение Лжедмитрия, в глазах критиков, могли бы польские сцены, поскольку Польша — в русле западноевропейского романтического движения (в этих сценах и в самом деле запечатлелись и галантность кавалеров, нынешних и прошлых, и пиитический восторг, венчающий «союз меча и лиры»); однако этого не произошло; ведь Лжедмитрий — в польской среде лишь по внешним обстоятельствам; по рождению же он принадлежит и русскому миру и русской истории. Но это значит, с другой стороны, что Пушкин реализует романтическую коллизию вне привычных и санкционированных ее канонов, в том числе и регионально-временных, отодвигая в сторону или просто не замечая эти каноны.

И тут уместно сделать экскурс в область историко-теоретических представлений Пушкина о романтизме — они отчетливо проявились в связи с полемикой вокруг предисловия П. Вяземского к «Бахчисарайскому фонтану» (1824). Автор этого предисловия, опираясь на де Сталь и А. Шлегеля (оба имени названы в тексте), представил литературный процесс как борьбу «романтического рода» с «классическим», из которых первый более соответствует современности. На это Пушкин решительно возразил. «Знаешь ли что? — писал он Вяземскому в начале апреля того же года. — Твой Разговор более писан для Европы, чем для Руси. Ты прав в отношении романтической поэзии. Но старая ... классическая, на которую ты нападаешь, существует ли у нас? это еще вопрос»⁵. И в опубликованном спустя несколько дней «Письме к издателю “Сына Отечества”» Пушкин продолжил тему: «“Разговор между Издателем Классиком с Выборгской стороны или с Васильевского острова” (так называлась статья Вяземского. — Ю. М.) писан более для Европы вообще, чем исключительно для России, где противники романтизма слишком слабы и незаметны и не стоят столь блистательного отражения»⁶. «Иначе говоря, — обобщает смысл пушкинских возражений Б.Томашевский, — весь «Разговор» является выдуманным..., и вообще к русской действительности применены мерки, справедливые только для Западной Европы»⁷.

Однако комментарий ученого не совсем точен: то, что было замечено Вяземским о классической поэзии и романтизме, как таковых, Пушкин вовсе не опровергает, а сказанное о романтизме даже находит верным («ты прав в отношении романтической поэзии»). Не полностью оспорена поэтом и применимость выбран-

ных «мерок» к России (не следует упускать из виду взвешенность пушкинских формулировок: «*более* писан для Европы, чем для Руси» — это не значит, что *только* для Европы; а в печатном отзыве сказано еще более осторожно: «более для Европы вообще, чем *исключительно* для России»). Поэтому «выдуманным» упомянутый «Разговор» Пушкин вовсе не считает. Направление его критики достаточно определенное — против представлений Вяземского о соотношении обеих форм поэзии в русской литературе, об их борьбе (классики у нас «слишком слабы»), иначе говоря, против механического приложения к русским условиям самой модели поступательного движения форм («родов»).

Но и здесь необходимо уточнение: эта модель неадекватна отечественной литературе не потому, что последняя не обнаруживает какие-либо аналогичные признаки (в том числе и признаки романтизма), а потому, что такая модель выработана на западноевропейской почве, являющейся по отношению к ней первичной, в то время как действие той же модели в русских условиях опосредовано определенным процессом — сближением с Европой и поэтому протекает иначе — не так, что ли, драматично, при не таком четком разделении лагерей, не таком ясном осознании ими своих целей и т.д.

В более поздней статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) Пушкин сформулировал это различие более определенно, поскольку речь идет не о современности, но о прошлых временах — колыбели романтической поэзии. «Долго Россия оставалась чуждою Европе. Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира. Великая эпоха Возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не одушевило предков наших чистыми восторгами, и благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами, не отозвалось в краях оцепеневшего севера»⁸. Заключительная фраза этого вывода — о влиянии крестовых походов, о рыцарском умонастроении — характеризует предметное содержание романтизма примерно так, как его понимала русская (и западноевропейская) эстетика, включая и концепцию романтической любви (см. об этом выше: глава 2, параграф «Кавказский пленник»; глава 3, параграф «Любовь»).

Почему же автор трагедии не сделал отсюда тех же выводов, что, скажем, Надеждин или Белинский — о неуместности изображения любви в век Бориса Годунова и Самозванца? Потому что в его художественной системе индивидуальное переживание не сводимо к общественной типологии и способно резко от нее отклоняться. Самозванец способен испытывать то, что в массе своей «предки наши» не знали; его «восторги» любви не вписываются в

общую, как сказали бы сейчас, среднестатистическую картину, — и не на статистике основываются художественные открытия.

Вернемся, однако, к тексту «Бориса Годунова», чтобы проследить дальнейшее развитие ситуации.

Из какого источника проистекло рискованное саморазоблачение Лжедмитрия? Из силы любви? Да, но еще из силы самолюбия. В любви он не хочет быть самозванцем; это уязвляет его гордость мужчины⁹. Чувство Марины должно относиться к нему, к его индивидуальности, к психологической и личностной ценности; но не к другому лицу, облик которого он присвоил («Я не хочу делиться с мертвецом Любовницей...»). Оскорбленное чувство толкает его к своего рода опасному испытанию, не только Марины, но и самого себя, поскольку поверяется его собственная способность пробудить беззаветную страсть.

К слову сказать, его побуждения вполне логичны в рамках того умонастроения, которого придерживался романтический персонаж; последний мог бравировать перед возлюбленной, прибегать к эффектам и рисовке, к нарочитой грубости, подчас жестокости, однако в такой форме, чтобы сохранить (а иногда и обнаружить) нечто подлинное и сокровенное в себе; привлечение любовного чувства к этому сокровенно-личному несовместимо с самозванством, — и поэтому так же логично, что пушкинский персонаж на какой-то миг это самозванство отвергает. Но, в свою очередь, саморазоблачение Лжедмитрия вновь изменяет его состояние, так как влечет за собою ощущение опрометчиво совершенного поступка и раскаяние («Куда завлек меня порыв досады! Что сделал я, безумец?»).

Однако на Марину оказало воздействие не столько его саморазоблачение, сколько проявленные при этом слабость и душевная нестойкость. Если он так легко сбросил маску, пусть и под давлением непреодолимой страсти, то каким образом он выстоит во всех других испытаниях? Самозванец должен быть «достоин успеха своего И свой обман отважный обеспечить Упорною, глубокой, вечной тайной». С другой стороны, наставление Марины, обнаруженное ею неверие усиливают оскорбленное чувство Самозванца, на этот раз уже не только как мужчины, но как мужа, выбравшего себе определенное историческое дело.

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла —
Царевич я. Довольно стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться.

На этот раз Лжедмитрий поразительно точен; он говорит не о сыновнем родстве с царем, но об *усыновлении*, причем *тенью* Грозного. Подобно тому как тень отца Гамлета уполномочивает датского принца на отмщение убийства короля, так и тень русского царя выбирает беглого монаха себе в преемники ради той миссии, которую он на себя принял (между прочим, кажется, еще никогда не отмечавшаяся параллель, — а может быть реминисценция — к шекспировской трагедии). Это значит, что персонаж, хотя и ненадолго, становится вровень со своим выбором.

Обратим внимание на то, как назван персонаж перед этим монологом. Дело в том, что ремарка, вводящая реплику или монолог действующего лица, есть знак его авторского, стороннего, «объективного» наименования, иногда даже единственный знак при отсутствии других оценивающих ремарок. Иначе говоря — знак идентификации. И все реплики и монологи Григория, после того как он объявил себя царевичем (то есть со сцены по порядку 11-й — «Краков. Дом Вишневецкого»), вводятся, как правило, ремарками *Самозванец* или *Лжедмитрий*. А тут вдруг возникает ремарка: *Димитрий* (гордо) — и далее уже известный нам текст: «Тень Грозного меня усыновила...» и т.д.

Для сравнения обратимся к более ранней сцене «Краков. Дом Вишневецкого». Лжедмитрий принимает своих будущих сподвижников, поэт подносит ему хвалебные стихи, сцена завершается здравицей в честь Димитрия, «великого князя московского», — но ремарки упрямо именуют его *Самозванцем*, а однажды (единственный раз) даже *Гришкой*, почти гротескно выводя на поверхность тот контраст, который сложился между мнением героя о себе и мнением других о нем, с одной стороны, и реальным положением вещей — с другой: «Поэт (приближается, кланяясь низко, и *хватает Гришку* за полу)». Именно — Гришку! В упомянутом же эпизоде сцены у фонтана Лжедмитрий выступает без личины; он сам разоблачил себя до конца, и он знает, что и у Марины нет никаких иллюзий на этот счет, и тем не менее ремарка недвусмысленно говорит лишь одно: *Димитрий*! Словно на миг персонаж совпадает с той ролью, которую он себе присвоил.

Второй — и последний раз — ремарка *Димитрий* перед его репликой появляется в сцене победы на равнине близ Новгорода-Северского, предваряя следующие его слова: «Ударить отбой! Мы победили. Довольно: шадите русскую кровь. Отбой!» В своем полководческом благоразумии и желании избежать лишние жертвы Самозванец словно вновь поднимается до уровня присвоенной им роли.

Между тем динамика сцены такова, что по мере ее развития мы вновь возвращаемся к уже пережитому и узанному, переос-

мысливая то, что казалось совершенно определенным и неоспоримым. Говорю прежде всего о любовном самозабвении Самозванца и в связи с этим о его импульсивности, безоглядности, бездумности. Мысль о том, что пушкинский герой именно таков — стала общим местом. «Когда его захватывает чувство любви, он не в силах более притворяться... Самозванец способен к бездумной откровенности»¹⁰. Эти суждения совпадают с отзывами о Самозванце других персонажей («Беспечен он как глупое дитя»), отчасти с авторской оценкой («милый авантюрист»), наконец с характеристикой, данной Карамзиным реальному Лжедмитрию: «Первым врагом Лжедмитрия был он сам, легкомысленный и вспыльчивый от природы, грубый от худого воспитания, — надменный, безрассудный и неосторожный от счастья»¹¹. Все это так, однако когда к концу интересующей нас сцены Марина пригрозила разоблачить Самозванца, раскрыть перед всеми его «дерзостный обман», тот ответил:

Не мнишь ли ты, что я тебя боюсь?
Что более поверят польской деве,
Чем русскому царевичу? — Но знай,
Что ни король, ни папа, ни вельможи
Не думают о правде слов моих.
Димитрий я иль нет — что им за дело?
Но я предлог раздоров и войны.
Им это лишь и нужно, и тебя,
Мятежница! поверь, молчать заставят.

И конечно, Самозванец глубоко прав, а значит, и с самого начала, отваживаясь на свое беспримерное признание, он ничем не рисковал. И это понимание могло прийти к нему двояко: или в завершении сцены, как итог мучительного поединка с Мариной, или значительно раньше, еще тогда, когда он пустился в любовные признания и разоблачил себя. Драматический способ изложения, при отсутствии авторской интроспекции и вообще авторского вмешательства, допускает обе возможности; впрочем, и та и другая обличают поразительную сложность природы образа.

Первый вариант обнаруживает глубочайшее постижение Самозванцем сложившейся ситуации и определяющей ее игры политических сил, в которой Марине, да и ему самому неукоснительно предназначены свои роли. Второй вариант, сверх такого понимания, обнаруживает еще и то, что с самого начала в глубине его безоглядности и легкомысленности таился верный инстинкт действительности. Значит, реально он вовсе не был безнадежно опрометчив; в душе пребывала уверенность, что откровенность и само-разоблачения, которым, впрочем, он предавался всеми чувствами

и помыслами, его не погубят. Это вовсе не хитрость, не расчетливый план; это самозабвение и бесшабашность, но — на привязи рассудка.

Совмещение взаимно исключających друг друга движений порождает «бездну пространства» интересующей нас сцены; впрочем, можно было бы показать, что это один из фундаментальных законов пушкинской поэтики вообще. Мы помним, как решал Катенин проблему углубления сцены свидания «у фонтана»: хитрый Самозванец должен таиться и скрывать правду, еще более хитрая Марина должна ее выведывать до тех пор, пока Самозванец не обнаружит себя, и т.д. Одно, условно говоря, «негативное» свойство надстраивается другим, тоже «негативным»; причем эта операция едва ли не преднамеренная, во всяком случае корыстная. Сцена из «Бориса Годунова» демонстрирует другой, бесконечно более тонкий способ психологической сложности, когда сочетаются в этическом смысле разнородные свойства, когда эти чувства логически взаимоисключаемы (всепоглощающая любовь и трезвость рассудка) и когда, наконец, такое сочетание происходит непреднамеренно, по каким-то своим никем не управляемым законам.

И вместе с тем это не то резкое раздвоение между полярными чувствами, которое отличало романтического героя. Фоном к пушкинскому Самозванцу может послужить здесь Самозванец из упоминавшегося романа Булгарина (при общей неромантической фактуре этого произведения): «Как байронический герой, он знает только крайности: бездны и небеса, ад и рай, добро и зло. При этом душа его безусловно тяготеет ко злу»¹². Двойственность пушкинского персонажа — другого порядка: более тонкая, неброская, органическая, построенная на неуловимом слиянии противоположностей.

Один из героев Достоевского, князь Мышкин в романе «Идиот» (1868), говорил в связи с этим о двойных мыслях. «Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается... Мне даже случалось иногда думать, — продолжал князь очень серьезно, истинно и глубоко заинтересованный, — что и все люди так, так что я начал было и одобрять себя, потому что с этими д в о й н ы м и мыслями ужасно трудно бороться; я испытал. Бог знает, как они приходят и зарождаются».

Путь к этому сложнейшему явлению («двойные мысли» или даже, может быть, шире — «двойное состояние») реалистического стиля, точнее, одной из его оригинальнейшей модификации, какую являет Достоевский, предуказан пушкинской поэтикой, в частности интересующей нас сценой из «Бориса Годунова». Нужно только добавить, что не в природе пушкинских персонажей

(впрочем, и не в природе его повествователя, «автора») рефлексировать по этому поводу или терминологически определять его, как это сделано у Достоевского. Явление дано просто как явление: непритязательно, непрограммно, почти незаметно — как само собою разумеющееся.

«Онегина» воздушная громада...»

Вначале — известные строки Анны Ахматовой: «И было сердцу ничего не надо, Когда пила я этот жгучий зной. «Онегина» воздушная громада, Как облако, стояло надо мной.»

Как это часто случается с отзывом одного великого писателя о другом, слова Ахматовой не только передают впечатление от пушкинского романа, но и характеризуют его со стороны поэтики. Ключевым здесь является понятие «облако»: при всей своей очевидности, оно изменчиво, неуловимо и постоянно ускользает от определения. Как в древнегреческом мифе о Гере, образ которой, по воле Зевса, обратился в облако, когда ее стал преследовать царь лапифов Иксион. Или, что, конечно, гораздо ближе русскому читателю, в известном стихотворении Баратынского:

Чудный град порой сольется
Из летучих облаков,
Но лишь ветер его коснется,
Он исчезнет без следов...

И т.д.

Все компоненты художественной структуры «Евгения Онегина» (печатались главами в 1825–1832 гг.) пронизаны этой воздушностью, «исчезаемостью», начиная, условно говоря, с жанра. Романтизму свойственно смешение жанров, это одна из его принципиальных установок. «Романтизм отвергает все классические условия и формы, — читаем мы в статье Н. А. Полевого «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах» (1832), — смешивает драму с романом, трагедию с комедией, историю с поэзией»¹³. Однако пушкинское произведение демонстрирует в этом отношении нечто новое, превосходящее степень «смешения» жанров. Ю. Н. Тынянов писал, что «вследствие непрерывных переключений из плана в план жанр [«Евгения Онегина»] оказался необязательным, разомкнутым, пародически скользящим по многим замкнутым жанрам одновременно...»¹⁴ По каким же жанрам конкретно?

Самое интересное, что их перечень мог бы стать бесконечным, в своем роде тоже «разомкнутым»... Возьмем только романый ряд: тут и роман путешествия, что более чем очевидно («Отрывки из

путешествия Онегина»); и роман воспитания типа виландовского «Агатона» или «Вильгельма Мейстера» Гёте, или — в известном смысле — «Дон Жуана» Байрона (отмечено В. Баевским); и семейственный роман в духе Августа Лафонтена («...Просто вам перескажу Преданья русского семейства...»); далее исторический роман, вместе с ассимилированными им традициями романа готического (пассаж о «почтенном замке»); сатирический роман-обозрение; светский роман (или повесть) и т.д. Пародируется и эпическая поэма, что привносит в структуру «Евгения Онегина» элементы поэмы ироикомической и бурлеска¹⁵, а также стихотворная комедия начала XIX в.¹⁶. Этот список многократно увеличится, если добавить малые поэтические жанры: элегию, оду, эпитафию, мадригал, эпиграмму и т.д., или средние — прежде всего романтическую поэму первой четверти XIX в. На примере этого жанра, кажется, почти совсем не учтенного при описании структуры «Евгения Онегина», особенно видна бесконечная изменчивость пушкинской художественной системы.

Ведущая структурная особенность романтической поэмы — параллелизм судьбы персонажа и автора, проходящих через примерно сходные испытания и приобретающих одинаковый опыт — опыт романтического отчуждения (см. об этом в главе 4, параграф «Конструктивный принцип романтической поэмы»). Благодаря этому все происходящее наблюдается с двух точек зрения сразу; создается эффект стереоскопичности; рождается ощущение универсальности романтического мира. Так было в «южных поэмах» Пушкина, «Кавказском пленнике» и «Цыганах»; так, казалось, намечается и в «Евгении Онегине».

Оказывается, автор, как и его герой, пережил первоначальную стадию гармонии, резко контрастирующую с его сегодняшним состоянием («Как в лес зеленый из тюрьмы Перенесен колодник сонный, Так уносились мы мечтой К началу жизни молодой», — кстати, это не только реминисценция из «Братьев разбойников» — «Мне душно здесь. Я в лес хочу», — но и обращение к знаковому понятию: «лес» как эмблема дикой воли, протеста). Затем в биографии обоих последовала полоса охлаждения, причем сама встреча, пересечение жизненных путей автора и его героя происходит в кризисный для обоих момент — в апогее отчуждения, при всем различии оттенков («Я был озлоблен, он угрюм; Страстей игру мы знали оба; Томила жизнь обоих нас...» и т.д.). И автор и его герой, оказывается, замыслили типично романтический поступок — разрыв с окружением, бегство в далекий край («Онегин был готов со мною Увидеть чуждые страны...»). Перед обоими, оказывается, маячила какая-то угроза («Обоих ожи-

дала злорада Слепой Фортуны и людей...») — сюжетный ход, действительно реализованный в авторской судьбе (перемещение на Юг, с явными аллюзиями на фактическую ссылку самого автора) и оказавшийся ложным в судьбе персонажа (вместо преследования Фортуны — поездка в деревню для вступления в права наследства). Этот неожиданный контраст автора и героя не подается под знаком «разности», как несколько позже отношение обоих к «деревне», «полям» и т.д. («...Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной»); наоборот, он замаскирован под принципиальное сходство, благодаря чему внутренне, незаметно дезавуируется романтический параллелизм.

Столь же сложные и с виду незаметные процессы протекают в сфере характерологии. Как хорошо известно, описание поэтической деятельности Ленского насыщено ходовыми элегическими штампами тривиальной, массовой литературы («Он пел разлуку и печаль, И нечто, и туманну даль» и т.д.). М. М. Бахтин говорил в связи с этим, что авторское повествование ведется в зоне персонажа, то есть Ленского. Однако в авторском же повествовании и, фигурально говоря, в той же «зоне», возникают такие приметы поэзии Ленского, как «всегда возвышенные чувства, Порывы девственной мечты И прелесть важной простоты». Первые две черты могут показаться вполне нейтральными, последняя же («важная простота») для Пушкина — уже слово, как сейчас говорят, знаковое, подобно тому как, допустим, для Баратынского слово «спокойная».

Это — деталь поэтической автохарактеристики Пушкина (в посвящении к «Евгению Онегину» автор мечтает представить «залог», исполненный «высоких дум и простоты»); это признак красоты подлинной, органической (о Татьяне — замужней женщине: «...Все тихо, просто было в ней»); наконец, в эстетическом сознании самых пронизательных современников это достоинство самого романа — «Евгения Онегина» (Баратынский в письме к автору в конце февраля 1828 г.: «Высокая поэтическая простота твоего создания...»). И вот этот атрибут высокой поэзии оказался совместимым с Ленским, то есть с творчеством явно иной стилистической и ценностной ориентации, причем сама линия совмещения затуманена, а его логика не объяснена.

Примечательно различие характеристик, которые дает В. В. Набоков поэзии Ленского в своем знаменитом комментарии к «Евгению Онегину». По поводу 7-й строфы шестой главы: «Здесь Пушкин начинает разработку темы Ленского. Он подразумевает описание естества этого молодого *заурядного* поэта [*melicre poet*] посредством того языка, который сам Ленский использует в своих

элегиях — то размытого смещением несфокусированных слов, то наивно воспаряющего в псевдоклассической манере *посредственных* французских рифмачей [of minor French songsters]». По поводу же следующих ниже строк — «Порывы девственной мечты И прелесть важной простоты» — комментатор осторожно предпологает: «Кажется, в этих стихах, создавая образ Ленского, Пушкин имел о нем более высокое мнение, чем в гл. 6, XXI–XXIII»¹⁷. Можно добавить: не просто «более высокое» — принципиально противоположное!

С другой стороны — пример поэтического красноречия уже в «чисто» авторском повествовании, вне связи с каким-либо персонажем: известное описание безымянной московской красавицы (повидимому, Александры Римской-Корсаковой¹⁸):

Но та, которую не смею
Тревожить лирою моею,
Как величаяя луна,
Средь жен и дев блестит одна.

Спрашивается, в какой «зоне» возникло это сравнение? Среди аксессуаров стихов Ленского есть, конечно, и «луна» — поэтическая деталь, тотчас же сниженная авторской оценкой: «...Нынче видим только в ней Замену тусклых фонарей». Восприятие вполне в духе другого персонажа, «трезвого», чуждого прекраснотушию Онегина: «...Как эта глупая луна На этом глупом небосклоне». Сравнение с луной, таким образом, стало к этому времени почти уже запрещенным приемом, но автор, оказывается, не преминул воспользоваться им, причем отнюдь не в сниженном, пародийном выражении! «Величаяя луна» — это уже не «замена тусклых фонарей». Новому лику пушкинской луны предшествуют один-два более нейтральных стилистических пассажа (например, «вдохновительная луна» во второй главе в сцене с Татьяной). Но все равно — оба крайних случая, и относящийся к Ленскому и «авторский», поданы в характерной для «Евгения Онегина» манере остро и в то же время неаффектированного, естественного контраста¹⁹.

В той же манере намечено превращение двух главных персонажей, действительное или гипотетическое. Вначале — о гипотетическом превращении, то есть о Ленском.

В литературе, посвященной пушкинскому роману, много уже сказано об открытости, незавершенности, вариативности судьбы этого персонажа, на что указывает и сам автор: *или* верность высоким идеалам поэзии, *или* «обыкновенный удел»²⁰. Но важна еще логика превращения в обоих намеченных вариантах.

Вначале — о первом варианте:

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден.

И еще:

...поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.

Так о просто талантливом поэте не скажешь! Так можно сказать лишь о великом поэте! И это после всего того, что мы узнали о ходовых штампах в стихах этого персонажа, об их, как сегодня сказали бы, «вторичности».

Другой вариант судьбы Ленского не менее характерен:

Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел...

И т.д.

В литературе русского романтизма персонаж, отличавшийся, как Ленский, столь высокой поэтической настроенностью, оставался обычно верен себе. Но поставим вопрос по-другому: предвещало ли что-либо в прежнем Ленском подобное изменение? Белинский, считая неправдоподобным превращение Александра Адуева («Обыкновенная история» И. А. Гончарова) в трезвого дельца, ссылался на то, что тот был «трижды романтиком» — и по характеру, и по воспитанию, и по обстоятельствам жизни. Кажется, Ленский не уступил бы здесь персонажу Адуеву-младшему, будучи также «трижды романтиком». Между тем в романе Гончарова, как и во многих произведениях «натуральной школы», резкость и немотивированность перемены являлась семантически значащим и эффектным ходом, свидетельствующим о неумолимости естественных законов развития. Но, оказывается, подобная резкость и немотивированность была уже предугазана пушкинским персонажем, однако при одном существенном отличии. У Гончарова резкий контраст зафиксирован, подчеркнут (в частности, восприятием других персонажей, например, жены Адуева-старшего и автора: «Как он переменился! Как пополнел, оплешивел, как стал румян!» и т.д.). У Пушкина контраст сглажен, подан на обычной, негромкой, разговорной интонационной волне («Быть может, он...»; «А может быть и то...»).

Теперь о действительно свершившемся превращении — разочарованного, охлажденного Онегина в страстно, по-юношески

влюбленного. Тут можно напомнить, что критики никак не ожидали такого превращения (может быть, за исключением Д. В. Веневитинова, оставившего, как сегодня бы сказали, «вопрос открытым»²¹). Иван Киреевский находил в Онегине неизбежную холодность и «неспособность любить»; Баратынский полагал, что Онегин отжил, что если он и скучает, то от пустоты сердца и т.д. И тот и другой исходили из опыта романтических произведений: Киреевский сравнивал Онегина с героями Байрона («нет ничего обыкновеннее такого рода людей [как Онегин], и всего меньше поэзии в таком характере»²²), а Баратынский — с героем своей поэмы «Цыганка» («Наложница») Елецким (см. об этом персонаже в главе 5). Любопытно, что во многом с этими мнениями совпадает самоощущение и самооценка Онегина, особенно после дуэли и отъезда. Совпадает и не раз обнаруживаемое в тексте авторское отношение к персонажу (особенно отчетливо — в резком противопоставлении Онегина Ленскому: «Волна и камень, Стихи и проза, лед и пламень Не столь различны меж собой»). Наконец, совпадает и авторская оценка, выраженная, так сказать, внетекстовым способом, то есть в сопутствовавшем комментарии.

Этот комментарий особенно важен, поскольку затрагивает проблему адекватности персонажа избранному жанру, то есть «роману в стихах». В предисловии к первой главе «Евгения Онегина» (впоследствии опущенном) автор предупреждал реакцию читателей: «Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского Пленника»²³. Эти слова явно соотносятся с той вереницей критических замечаний, которые Пушкин обрушил на героя своей первой южной поэмы (см. подробнее в главе 2): «Характер Пленника неудачен; доказывает это, что я не гожусь в герои романтического стихотворения»; «как человек — он поступил очень благо-разумно (подразумевается то, что пленник не бросился в горную речку спасать черкешенку. — Ю. М.) — но в герое поэмы не благо-разумия требуется»; и наконец: «характер главного лица приличен более роману, нежели поэме». Читателям «Евгения Онегина» внушалась мысль, что хотя они могут быть и не довольны «антипоэтическими» поступками и мыслями заглавного героя, но теперь он «в своей тарелке», то есть в «своем жанре» — жанре не романтической поэмы, а *романа* в стихах. И вести он себя будет соответственно²⁴.

И вот, оказывается, все «ошиблись», в том числе и герой, и сам автор, в различных своих ипостасях — как персонаж художественного мира романа и как автор предисловия! О Елецком в «Цыганке» Баратынского (обрисованном в значительной степени в отталкивании от Онегина), перед вспышкой его чувства к Вере Волховской, сказано:

Елецкой битву проиграл,
Но, побежденный, спас он зная
И пред самим собой не пал.

Онегин обнаружил не меньшую силу и энергию чувства, хотя никаких речей о спасенном «знамени» и т.д. ни повествователь, ни его персонаж не произносят. По представлениям об истинной художественности, превращение героя должно быть мотивировано, предугазано, — хотя бы пунктиром, намеком, причем реалистические стили настаивали на этом требовании с особенной силой; по этой линии проходило, в частности, их противостояние романтизму. В пушкинском же романе превращение персонажа дано немотивированно, но, впрочем, спонтанно, без аффектации, как само собою разумеющееся.

И еще одна особенность этого изменения. В своей знаменитой речи о Пушкине (1880) Достоевский, касаясь последней сцены романа, говорил: Татьяна «твердо знает, что он [Онегин] в сущности любит только свою новую фантазию, а не ее смиренную как и прежде, Татьяну! Она знает... что, может быть, он и никого не любит, да и не способен даже кого-нибудь любить...»²⁵. На это современный исследователь справедливо возразил: «Навряд ли она это «твердо знает». Навряд ли даже она вообще могла бы заподозрить в этом Онегина. Ведь пушкинский текст не дает никаких оснований для такого вывода»²⁶. Действительно, текст произведения не раскрывает мотивов и подоплеку любовного порыва Онегина, не предугазывает перспектив, не ставит никаких ограничений. Все возможно и не предсказуемо; все решат обстоятельства, — скажем мы, перефразируя Веневитинова.

Поэтические принципы романа нашли самое полное выражение в его повествовании.

Тут необходимо сделать небольшое пояснение. Способы ведения повествования крайне многообразны, но их все же можно свести к трем основным типам, или ситуациям (классификацию эту предложил немецкий исследователь К. Штанцель²⁷). Прежде всего, это *ситуация дистанцирования* (название, конечно, условное), когда повествователь (фигурирующий как «Я», «МЫ» или же вообще не имеющий никакого обозначения) не участвует в действии и не имеет никаких контактов с персонажами. Соответственно его точка наблюдения внеположена художественному миру, равно как автономны, «самостоятельны» и его знания об этом мире, независимо от их объема (это может быть полное знание, частичное, весьма смутное и т.д.). Далее — *ситуация рассказывания от лица*

«Я», *Ich-Erzählsituation*. Обозначение еще более условное и, может быть, не слишком удачное: эта ситуация характеризуется не столько наличием «Я» (которое может присутствовать и в ситуации дистанцирования), сколько *участием* повествователя в действии, его контактами с персонажами (независимо от степени этого участия и частоты этих контактов). Соответственно его точка наблюдения и знание обусловлены находимостью внутри художественного мира. Наконец — *нейтральная ситуация*: повествование ведется от лица автора, находящегося вне изображаемых событий, но из перспективы персонажа (всецело или в значительной части), привязано к его мироощущению, способу мысли, особенностям речи и т.д. (так обстоит дело в «Мадам Бовари» Флобера, «Смерти Вергилия» Броча, во многих произведениях Кафки и т.д.).

Прежде чем вернуться к пушкинскому роману, напомним еще о том, что повествование может различаться и по отношению к самому *акту творчества*. В одном случае рассказ всецело обращен к предлежащему художественному миру; во втором — еще и к тому, как рождается само произведение: художническая фантазия направлена на самое себя, объективируя свои собственные искания и решения. К этому-то полюсу все время тяготеет повествование «Евгения Онегина», где маркируются многие звенья творческой работы: отказ, вопреки романной традиции, от подробного описания туалета героя; демонстрация свободы сюжетного выбора («У нас теперь не то в предмете: Мы лучше поспешим на бал...»); выражение авторских сомнений в своих изобразительных возможностях («Изобразу ль в картине верной Уединенный кабинет...»); фиксирование как бы произвольного перерыва в работе («...Докончу после как-нибудь») и т.д.

Все эти повествовательные приемы составляли довольно обычный для пушкинской эпохи спектр стернианства, усвоенного автором «Евгения Онегина» и непосредственно от английского писателя Лоренса Стерна, автора романа «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767) и, в еще большей мере, опосредованно — через Байрона с его «Беппо» и «Дон-Жуаном». Влияние названной традиции испытали многие русские романтики — в частности В. Ф. Одоевский. И освещена она в науке довольно обстоятельно — В. Шкловским, В. Жирмунским, особенно подробно немецкой исследовательницей Карлой Хильшер²⁸. Парадокс, однако, в том, что подобная система повествования преломилась в произведении, стоящем, по принятому мнению, у истоков русского реализма. Впрочем, все это и показывает, насколько сложна поэтика «Евгения Онегина» и как своеобразно отразились в нем романтические элементы. Вполне справедливо замечание со-

временных исследователей: «Пушкин, несомненно следуя примеру Стерна (и Байрона), пародирует классический способ построения просветительского романа, но он также пародирует и стерновскую фрагментарность, канонизированную романтиками и превратившуюся, в свою очередь, в не менее закостеневшую схему»²⁹.

В результате пушкинский роман предстает готовым и становящимся в одно и то же время, — он создается на наших глазах. Читателю дано почувствовать и глубокую продуманность концепции, долговременность вынашивания «плана», и сиюминутность, случайность тех или других решений. «Ошибки» не исправляются, но подобно ложным сюжетным ходам у Стерна или, скажем, в «Страннике» А. Вельтмана (произведении, к которому Пушкин проявлял большой интерес именно в пору завершения «Евгения Онегина») остаются сигналами спонтанной, зафиксированной в своей протяженности творческой работы («Противоречий очень много, Но их исправить не хочу...»). Ощущение такое, что вместе с завершенным зданием видятся и неубранные леса. Было бы весьма неточным говорить о позиции автора, что он уверенно противостоит материалу: состояние высокого творческого спокойствия и самообладания («Вперед, вперед, моя история!») соседствует с состоянием, когда он пассивно отдается жизненному потоку. И все это естественно и органично сосуществует в рамках целого.

А как обстоит дело с отмеченными выше тремя повествовательными ситуациями? Может показаться, что произведение всецело выдержано в манере *Ich-Erzählsituation*: автор выступает в качестве короткого знакомого своего героя, причем их близость заявлена с первых строк («Онегин, добрый мой приятель...»); он встречается с ним в Петербурге и совместно проводит время (в черновой редакции главы о путешествии Онегина зафиксирован и вторичный момент их встречи: «Ко мне явился он Неприглашенным привиденьем...»). Словом, автор сюжетно входит в художественный мир произведения, и соответственно повествование ограничено кругозором непосредственного участника событий. Но в то же время автор обладает прерогативой объективного знания, доходящего до степени эпического всезнания, почти такого же всеобъемлющего, как у Тургенева или Бальзака, этих характерных представителей реалистического стиля. Другими словами, *Ich-Erzählsituation* совмещена с другой ситуацией — ситуацией дистанцирования; и кроме того, некоторые пассажи выдержаны в стиле нейтральной ситуации, то есть рассказа от лица повествователя, но с приноровлением к образу мыслей и лексике персонажа (Онегина и особенно Ленского), что достигается использованием несобственно-прямой речи (немцы называют ее более точно —

«Erlebte Rede», «пережитая речь»). При этом момент совмещения всех трех ситуаций никак не оговаривается, не мотивируется, но в то же время и не подчеркивается. Все происходит автоматически, «само собою» — как и отмеченные выше метаморфозы характеров, неожиданности поступков и т.д. На всех уровнях пушкинской поэтики виден один и тот же почерк.

Поэтому в применении к пушкинскому роману не очень корректны категории «игры» — игры с сюжетом, игры со стилем и т.д.: присутствует собственно лишь ее результат — бесконечная изменяемость и текучесть, но трудно решить, явилось ли все это следствием какого-либо намерения («игры»), или же просто неосмотрительности, упущения, ошибки памяти, *lapsus calami* и т.д. Другими словами, не аффектируется, маскируется сама игровая произвольность (ср. в гоголевском «Носе», где дана действительно игровая мотивировка несовместимости событий: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно»).

По той же причине к манере «Евгения Онегина» не очень подходит излюбленная формалистами категория «обнажения приема»: прием не подчеркнут (не «обнажен»), но и не замаскирован, он просто растворен в тексте. Лишь одно-два места отчасти могут быть сближены с ситуацией «обнажения приема» — например, слова о том, что персонажи романа явились ему, автору, в «смутном сне» и что «даль свободного романа» он «сквозь магический кристалл еще неясно различал». Заявление, которое могло стать поэтической декларацией (декларацией независимости, свободы и «капризности» вымысла), подано без какой-либо аффектации, в русле «творческой истории» произведения. Неслучайно Н. И. Надеждин расценил эти слова как обмолвку, невольное признание, служащее уликой против поэта: мол, он сам проговорился, что не имел четкого плана, но ведь не так создаются великие произведения!

Симптоматично восприятие «Евгения Онегина» Белинским в период так называемого «примирения с действительностью», точнее — по выходе из этой полосы. Белинский приобщает к пушкинскому роману Николая Бакунина (брата Михаила Бакунина): «Я обратил его внимание на эту бесконечную грусть, как основной элемент поэзии Пушкина, на этот гармонический вопль мирового страдания, поднятого на себя русским Атлантом, потом я обратил его внимание на эти переливы и быстрые переходы ощущений, на эти беспрестанные и торжественные выходы из грусти в широкие разметы души могучей, здоровой и н о р м а л ь н о й, а от них снова переходы в неумолкающее гармоническое рыдание мирового страдания» (т. XI. С. 483). Действительно, «переходы и

переливы» играют в «Евгении Онегине» доминирующую роль, становясь чуть ли не главным его мотивом и, может быть, «сверхгероем».

Формулой стиля «Евгения Онегина» служат его завершающие строки (блажен, «кто не дочел ее романа И вдруг умел расстаться с ним, Как я с Онегиным моим»). Это звучит как расставание с персонажем, с «Онегиным *моим*», детищем художественной воли и воображения; но в то же время и как с человеком реальным — двойственностью, подкрепляемая прямым и метафорическим употреблением слова «роман» («...не дочел *ее* романа», то есть романа жизни). Впрочем, это больше, чем формула стиля: само значение жизни в художественном мире романа непостоянно; с одной стороны, она почти призрак, «сон», нечто мелкое и малоценное («Ее ничтожность разумею И мало к ней привязан я...»); с другой — она единственна, незаменима, неотразимо привлекательна в том числе и в своих физических, чувственных, материальных, телесных проявлениях. Переход от одного значения к другому так же естествен, как и в реальном бытии, личном да и общечеловеческом. Словом, стиль романа — это в известном смысле эмблема жизни: трудно назвать другое произведения, в котором бы перипетии жизни, множественность ее значений столь ярко запечатлелись в самом его стилистическом и повествовательном облике.

Возвращаясь же на почву поэтики, надо еще добавить, что значение пушкинского романа выявляется как в близкой, так в дальней историко-литературной перспективе, и это особенно заметно сегодня. От «Евгения Онегина» идут нити не только к ближайшим его русским наследникам, художникам великого реалистического стиля (например, Тургеневу), но и к эстетическим данностям XX в. Пушкинский антидетерминизм явился предвестием экзистенциальной характерологии; пушкинская повествовательная система предвосхищала сложность нарративных конструкций модернизма, скажем, развитие нейтральной повествовательной ситуации в произведениях Франца Кафки. Но все это, разумеется, предметы для специального разговора.

«Герой нашего времени» и «Мертвые души»: линия авторской судьбы

Выше уже отмечалось, что в многокрасочном и пестром узоре образа автора, каким он дан в «Евгении Онегине», отчетливо просматривается нить романтической судьбы, — обстоятельство, преемственно связывающее пушкинский роман с романтической

поэмой. А нет ли такой связи в более поздних произведениях, прежде всего в лермонтовском «Герое нашего времени» (1840) и в «Мертвых душах» (1842) Гоголя? Такое предположение мы уже высказали (в заключение главы 7), — теперь рассмотрим его подробнее.

Облик автора в лермонтовском романе выступает из скупых черт и намеков, содержащихся в предисловии, в «Бэле» и в «Максими Максимыче» (весь остальной текст дан от лица главного персонажа, в форме «журнала Печорина»). На первый взгляд, автор — лишь рассказчик, у него нет никакой своей судьбы, нет прошлого: он постоянно прячется в тень. Но красноречивы уже сами его умолчания и намеки.

Когда Максим Максимыч, для которого хандра Печорина — лишь дань моде, спросил, неужто столичная «молодежь вся такая», автор (повествователь) «отвечал, что много есть людей, говорящих то же самое; что есть, вероятно, и такие, которые говорят правду и что нынче те, которые больше всех и на самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок». Заступничество автора за непритворно «скучающих» проливает неожиданный свет на его обычную молчаливость и позволяет думать, что и ему не понаслышке знаком этот «порок».

Личное и, можно сказать, биографическое звучание приобретают порою и пейзажные зарисовки, сделанные автором: «...мне было как-то весело, что я так высоко над миром — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какою была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять». В этом пассаже — и отзвук первоначально-гармонического, «детского» состояния, и намеки на пережитую, точнее, переживаемую стадию разочарования и кризиса, и упование на возможное восстановление в будущем золотого века. Такая «триада» нам уже хорошо знакома по многим и многим героям романтических произведений.

При этом прошлое автора дано неопределенно, под покровом тайны, с нарочитой недоговоренностью — как типичного романтического персонажа. Т. Т. Уразаева вслед за Б. М. Эйхенбаумом видит в рассказчике «политического изгнанника, сторонника передовых политических воззрений»³⁰ и т.д. На наш взгляд, такое толкование явно превышает текст.

Благодаря отмеченным выше особенностям повествователя и в лермонтовском романе до некоторой степени осуществляется параллелизм авторской судьбы и судьбы центрального персонажа, хотя в целом психологический состав образа автора неопределен-

нее и шире, чем героя. Он странник, составивший массу «путевых записок»; его преодолевают любознательность и любопытство «путешествующего и записывающего»; им владеет страсть «передать, рассказать, нарисовать» все увиденное и подмеченное. Словом, наряду с функцией переживания и личного участия повествователь выполняет «чистую» функцию восприятия и фиксирования, — эту функциональную двойственность можно было наблюдать и в «Евгении Онегине». Как и в пушкинском романе, образ автора в «Герое нашего времени» развивается и в экзистенциальной, и в собственно художнической плоскости.

Подобная же двойственность — и в авторской линии «Мертвых душ».

Вспомним знаменитое начало VI главы, в котором автор, образ автора занимает весь первый план. «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишка, село ли, слободка, любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд... Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность... О моя юность! о моя свежесть!»

Биографическая тема разворачивается на остром контрасте прежнего и теперешнего состояния. «Прежде» — живой интерес, свежесть восприятия и переживания; «теперь» — холодность, безучастие и бесчувствие. Таким образом, и за плечами автора в «Мертвых душах» некий процесс охлаждения и отчуждения, хотя и без фиксирования мотивов и промежуточных звеньев.

Этот процесс, разумеется, не соотносится, не коррелирует буквально с судьбой центрального персонажа, Чичикова, весьма далекого от какого-либо «байронизма». Но он соотносится с развивающимися в поэме коллизиями в более широком смысле — как отдельных фигур, меняющихся от «лучшего» к «худшему» (например, Плюшкина, появлению которого в VI главе и предшествует упомянутый авторский пассаж), так и общей картины страны и мира, меняющихся в том же неутешительном направлении (например, Россия: от всенародного героического порыва 1812 г. до ее современного, мрачного, гибельного, предэсхатологического состояния).

Между тем, с точки зрения писательской и творческой, разочарование и холодность не являются единственным и последним моментом авторского самочувствия. Уже обозначились в первом томе поэмы (не говоря уже о втором) и другие моменты — дотошная, почти физиологическая (то есть выдержанная в духе «физио-

логий», типичного жанра «натуральной школы») наблюдательность очеркиста, комическое воодушевление и пророческий пафос... Художническая функция образа автора в «Мертвых душах» раскрывается вместе с биографической и, пожалуй, берет уже верх над нею.

Но, так или иначе, характерно то, что в «Евгении Онегине», «Герое нашего времени» и «Мертвых душах», трех произведениях, лежащих, подобно краеугольным камням, в основании русского реализма, получила отчетливое развитие и авторская судьба, и ее определенное соотношение с линией персонажа (или персонажей). Эхо этого процесса будет слышаться и потом — в произведениях Гончарова, Тургенева и т.д. Возникнув как сугубо жанровая черта (можно говорить о жанровом образе автора в романтической поэме), этот параллелизм стал затем явлением внежанровым и вне-романтическим³¹.

«Приезд в деревню»

Проследим еще одну нить, ведущую от постромантических стилей к романтизму и к более ранним художественным формам.

В 1851 г. литератор-славянофил Константин Аксаков написал комедию «Князь Луповицкий, или *Приезд в деревню*». Подчеркнутые нами слова означали для современников не просто пространственное перемещение и не только сюжетный ход, но, как сказали бы сейчас, — знаковое событие. Соответственно выстраивалась особая художественная ситуация.

Прежде всего: это ситуация, противоположная другой — *приезду в Петербург*. Во всех подробностях такая ситуация — приезд из провинции в столицу — разрабатывалась в произведениях, которые принято относить к «натуральной школе»: в «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова, в неоконченном романе Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» или, скажем, в рассказе Я. П. Буткова «Хорошее место» (1846).

«В Петербург!.. Мое место там!» — решает герой упомянутого рассказа Буткова, и вот в один прекрасный день обитатель маленького украинского городка Чечевицына, «простясь с родными и знакомцами, напутствуемый искренними и лицемерными желаниями, сел в чертопхайку <...>, и клячи медленно потащили в столичный город Санкт-Петербург сто тысяч первого и все еще не последнего искателя хороших мест и статской службы»³².

Но не только в поисках «хорошего места» предпринималось такое путешествие: самые разнообразные значения вмещала в себя

эта ситуация. Значения, подчас противоположные, подчас переходящие одно в другое. Это было и приноровление к духу времени, и желание не отстать от века, и усвоение идеалов европейской цивилизации, и стремление сделать карьеру, и тривиальная жажда чина или обогащения... На этом фоне «приезд в деревню» (и соответственно в имение, усадьбу) — обратное движение, с противоположным набором смыслов. Каких? — это видно из ряда примеров.

Начнем с того, что истоки интересующей нас ситуации уходят в литературу XVIII в., в литературу русского предромантизма и ранее. Один из этих истоков — очерк Н. М. Карамзина «Деревня» (1792) с ее знаменательным лирическим зачином: «Благословляю вас, мирные сельские тени, густые, кудрявые рощи, душистые луга, и поля, златыми класами (то есть колосьями. — Ю. М.) покрытые! Благословляю тебя, тихая речка, и вас, журчащие ручейки, из нее текущие! Я пришел к вам искать вдохновения».

Деревня — как источник вдохновения. Приезд в деревню — как потребность поэтической души «друга природы».

Интересно, что в карамзинском описании теряются, так сказать стусеваются, черты помещичьей усадьбы. Усадьба — примета налаженного быта, затем — жизни, если и не противоположной природе, то более или менее автономной, протекающей по своим законам за оградой или стенами родного дома. Но героем этого очерка движут совсем другие стимулы: «Не хочу иметь в деревне большого, высокого дому; всякая огромность противна сельской простоте. Домик как хижина, низенькой, со всех сторон осеняемый деревьями — жилище прохлады и свежести — вот чего желаю!» Истинная жизнь — не в «доме», а в «домике», а еще больше — на природе, среди улыбающихся «долин и пригорков».

(Заметим в скобках, что гоголевский стиль, во многом строящийся на пародировании и переосмыслении карамзинской образности, «учел» и только что упомянутые детали: в «Ревизоре» Хлестаков в разговоре с провинциалкой Анной Андреевной великодушно допускает, что «*деревня*, впрочем, тоже имеет свои *пригорки, ручейки*».)

Словом, непременным атрибутом «деревни» и, соответственно, ситуации «переезда в деревню» является так называемое приятное место (*locus amoenus*, *Lustort*), восходящее к глубокой древности, к античности и подробно описанное немецким ученым Э. Р. Курциусом. Минимум оснащения этого топоса, согласно Курциусу, — «дерево (или несколько деревьев), луг, ключ или ручей. К ним могут быть добавлены птичье пение или цветы. Самые богатые изображения упоминают еще дыхание ветра» (см. об этом в

главе 4, параграф «Баллада, элегия, дружеское послание, идиллия»). Все эти элементы налицо в карамзинской «Деревне», как, впрочем, и во множестве других произведений его современников и последователей.

Интересно, что пушкинское стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне?..» (1829) во многом строится на отталкивании от привычного *locus amoenus*. В самом деле: «что делать» в деревне, когда все замерло, погрузилось в зимний сон, замерз источник, заснула природа и все навевает тоску и скуку... Оказывается, есть что делать:

Приедет издали в кибитке иль в возке
Нежданная семья: старушка, две девицы
(Две белокурые, две стройные сестрицы), —
Как оживляется глухая сторона!
Как жизнь, о оже мой, становится полна!
Сначала косвенно-внимательные взоры,
Потом слов несколько, потом и разговоры...
И т.д.

Многообразие смыслов ситуации «приезда в деревню» отражено в стихотворении Е.А. Баратынского «Родина» (1821). Тут и противопоставление естественности и простоты сельской жизни городской и светской суете, и логически связанная с этим поэтизация «приятного места», со всем традиционным набором его признаков:

...там, где ручеек по бархатному лугу
Катит задумчиво пустынные струи,
В весенний ясный день я сам, друзья мои,
У берега насажу лесок уединенный,
И липу свежую, и тополь осребренный...

При этом отчетливо выступает мотив, отличающий произведение Баратынского от карамзинского очерка. Деревня — не только источник вдохновения. Приезд в деревню — не только потребность поэтической души. Это решающий, поворотный шаг на канве жизни. Это — *возвращение*. Возвращение к родным истокам, к обычаям, к освященному порядку вещей, к дому в широком, да и в узком смысле этого слова, то есть под кров отеческой усадьбы. Тем самым устанавливается параллель к ситуации, которая станет характерной для романтической поэмы (см. об этом в главе 5, параграф «Возвращение как структурный момент»). Символическим же фоном этого сюжетного поворота, конечно же, служит новозаветная история блудного сына («Встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! Я согрешил против неба и пред тобою» и т.д. — Евангелие от Луки, 15, 18 и далее):

Я возвращуся к вам, поля моих отцов,
Дубравы мирные, священный сердцу кров!
Я возвращуся к вам, домашние иконы!..

В числе атрибутов «родины» — и сельский труд, вполне конкретный и в то же время символический:

Хочу возделывать отеческое поле.
Оратай, ветхих дней достигший над сохой,
В заботах сладостных наставник будет мой...

В карамзинский ландшафт такая фигура — «оратая» — не вписывалась, разве что «селянин», который «покоится на бальзамической траве, им скошенной», или «пастух» со своей «свирелью». Впрочем, не впишется эта фигура и в романтическое повествование (мы употребляем будущее время, так как стихотворение Баратынского написано еще до выхода на авансцену русской романтической поэмы). В этом стихотворении намечается новый аспект ситуации, состоящий именно во взаимоотношениях возвратившегося на родину — с ее коренными обитателями, с «оратаями», аспект, впоследствии полнее всех развитый Гоголем.

Впрочем, у истоков темы — возвращение Онегина в первой и второй главах пушкинского романа (опубликованы соответственно в 1825 и 1826 гг.)³³. Фон этого эпизода сложный: с одной стороны, поступок Мельмота, героя романа английского писателя Ч. Р. Метьюрина «Мельмот Скиталец», а именно приезд его в замок дяди. «Такая параллель... подсказывала ложное ожидание напряженно-авантюрного развития сюжета, которое традиционно должно было следовать после прибытия героя в “замок”»³⁴ и которое не оправдывалось. Но другая составляющая этого она — традиция «приятного уголка», деревни, подсказывавшая ожидания другого рода, которые, впрочем, тоже не оправдывались:

Деревня, где скучал Евгений,
Была прелестный уголок;
Там друг невинных наслаждений
Благословить бы небо мог.

Мог бы, да не «благословил», ибо не был «другом невинных наслаждений», не был другом природы и «равно зевал» везде.

Хотя Онегин произвел благотворную перемену в судьбе крестьян — «ярем он барщины старинной оброком легким заменил», — но как бы между прочим; само возвращение его в деревню не мотивировано как серьезная жизненная задача и происходит по воле обстоятельств — смертельной болезни дяди и вступления в права наследства. Для идеологии Гоголя второй по-

ловины 1840-х годов этого было явно недостаточно. Отсюда его укор Пушкину, непривычно резкий, если учесть общее отношение его к творчеству поэта: «Он хотел было изобразить в «Онегине» современного человека и разрешить какую-то современную задачу — и не мог» (статья «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность»; вошла в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», 1847).

Решение «современной задачи» предложил Гоголь в статье «Русской помещик», датированной 1846 г. и также вошедшей в «Выбранные места из переписки с друзьями». Возможно, Гоголь подразумевал конкретное лицо — Виктора Владимировича Апраксина (племянника графа Александра Петровича Толстого, у которого писатель проведет последние месяцы своей жизни). «Он на мои глаза, — говорится в одном из гоголевских писем, — показался совсем не похожим на других молодых людей, исполнен намерений благих и намерен заняться не шутя благосостоянием и с т и н н ы м своего огромного имения и людей ему подвластных». Возможно, имелись в виду и другие примеры. Но, так или иначе, Гоголь придал своей статье принципиальное, общее значение.

Прежде всего он коренным образом переосмыслил традиционную ситуацию. Ранее было: деревня и поместье — как источник вдохновения. Приезд в деревню — как обретение родной почвы. Как возвращение к родным пенатам, на крути своя. Смыслы очень важные, однако Гоголю они казались уже недостаточными. Может быть, впервые, во всяком случае впервые с такой ясностью, прозвучал у него другой мотив: помещичья усадьба вместе с относящимися к ней крепостными — как *место службы*, как *поприще для деятельности*. Освещаются все грани этой ситуации, намечаются ее последовательные стадии.

Первое — это осмысленный выбор, твердое решение. «Главное то, что ты уже приехал в деревню и положил себе непременно быть помещиком; прочее все придет само собою».

Это влечет за собою рассуждения о том, что же представляют собою нынешние связи помещика и крестьян, сохранились ли они. Такие связи, конечно, расшатались, «но чтобы навсегда или навеки они исчезнули, — плюнь ты на этикие слова: сказать их может только тот, кто далее своего носа ничего не видит. Русского ли человека, который так умеет быть благодарным за всякое добро, какому его ни научишь, русского ли человека трудно привязать к себе? Так можно привязать, что после будешь думать только о том, как бы его отвязать от себя».

С чего же следует начать? Со своеобразного общего собрания — здесь-то и время вполне разъяснить учение о поприще и звании. «Собери прежде всего мужиков и объясни им, что такое ты и что такое они..., что ты родился помещиком, что взыщет с тебя Бог, если б ты променял это званье на другое, потому что всяк должен служить Богу на своем месте, а не на чужом»

Затем наступает черед наглядному примеру; интересно, что в определенном своем достоинстве — бескорыстии — новоявленный помещик должен убедить с помощью своеобразного представления: «Тут же сожги ты перед ними (мужиками. — Ю. М.) ассигнации, чтобы они видели действительно, что деньги тебе нуль, но что ты потому заставляешь их трудиться, что Богом повелено человеку трудом и потом снискивать себе хлеб». Чисто житейское развитие этой ситуации не исключало бы, конечно, различные реакции мужиков, в том числе и не очень выгодные для демонстратора (а не чудит ли барин? и если он такой добрый, почему не отдал деньги нам, вместо того чтобы сжигать?), однако логикой гоголевских рассуждений включение интроспекции и внутреннего плана участников действия не предусмотрено.

Возникновение же возможных сомнений этих участников предотвращается с помощью сакрализации каждого жеста, каждого слова. «И все, что им ни скажешь, подкрепи тут же словами Святого писания; покажи им пальцем и самые буквы, которыми это написано; заставь каждого перед тем перекреститься, ударить поклон и поцеловать самую книгу, в которой это написано». Очень важным в цепи гоголевских рассуждений является и тезис о смысленности мужика: «Мужик это поймет, ему не нужно много слов».

К числу действенных мер относится и неременная апелляция к женской половине крестьянского мира. «И не упрекай его одного, но призови его бабу, его семью, собери соседей. Попрекни бабу, зачем не отваживала от зла своего мужа и не грозила ему страхом Божиим».

Но, может быть, самый сильный аргумент — личный пример помещика. «И вместе с ними вышел бы на работу, и в работе был бы передовым, подстрекая всех работать молодцами». Работать, разумеется, на барщине. Онегинское решение вопроса — замена барщины легким оброком — Гоголем всерьез не принимается.

Гоголь проиллюстрировал всю эту программу во второй части «Мертвых душ» (опубл. посмертно в 1855 г. в виде сохранившихся черновых редакций 5 глав) — на судьбе Андрея Ивановича Тенетникова. Эта иллюстрация совпадает с программой, изложенной

в статье «Русской помещик», почти по всем пунктам, но ее смысл оказывается, как сегодня принято говорить, амбивалентным.

Исходный пункт тот же — осознанный выбор героя, его решение стать помещиком, подкрепляемое философией помещичьей деятельности как службы и помещичьего имения — как подходящего поприща для такой службы. Именно с этим решением связано возвращение в деревню как поступок, противоположный другому, совершенному тем же Тентетниковым несколько раньше — приезду в Петербург. Замечательно, что обе контрастные ситуации встретились в пределах не только одного произведения и даже одной главы, но и в биографии одного персонажа. Вначале: «Не поклонившись праху своих родителей, по обычаю всех честолюбцев понесся он в Петербург, куда, как известно, стремится ото всех сторон России наша пылкая молодежь — служить, блистать, выслуживаться». Спустя некоторое время: «Вы позабыли, что у меня есть другая служба... Я помещик: званье это также не бездельно. Если я... представлю государству триста исправнейших, трезвых, работающих подданных — чем моя служба будет хуже службы какого-нибудь начальника отделения Леницына?» Это параллель к статье «Русской помещик»; там, правда, цифра несколько побольше — предлагается «поставить 800 подданных».

И начинается все со своего рода собрания, схода, правда стихийного, когда по возвращении Тентетникова «население всей деревни собралось к крыльцу» и когда помещик сполна ощутил чувство любви к нему и понял, что и ему надо отвечать тем же.

И Тентетников ответил — «не шутя принялся хозяйничать и распоряжаться», но дело пошло по-другому: «не спелись вместе» мужики и барин. Замечательно, как уже знакомые нам элементы гоголевской программы получают иное звучание.

Проникающие укоры, наставления... «Попробовал было укорить», но получил ответ простодушно-лукавый: «Как можно, барин, чтобы мы о господской, то есть, выгоде не радели?» и т.д. И положение о смышенности мужика на месте, но совсем с другим результатом: «Русский мужик сметлив и умен: он понял скоро, что барин хоть и прыток и есть в нем охота взяться за многое, но как именно, этого еще не смыслит...», а потому не грех его и обмануть. И решающее участие женской половины общества лицо — но опять-таки совсем в другом смысле: «Праздность, драка, сплетни, всякие ссоры завелись между прекрасным полом такие, что мужья то и дело приходили к нему и с такими словами: “Барин, уйми беса-бабу! Точно черт какой! Житья нет от ней!”».

Два гоголевских изображения — в «Выбранных местах» и во втором томе поэмы — как две стороны медали, противоположные друг другу и сходящиеся только на гранях. От них, этих противоположных сторон медали, этих «картинок» — истоки уже разделившихся, самостоятельных, разных версий ситуации «приезда в деревню», возвращения в помещичью усадьбу, условно говоря, версий славянофильской и западнической.

Пример первой — уже упоминавшаяся комедия К.С. Аксакова «Князь Луповицкий, или Приезд в деревню» (написанная в 1851 г., она впервые появилась в журнале «Русская беседа» за 1856 г.; отдельное же издание вышло год спустя). Пример второй — эпизод с Любозвоновым в рассказе И.С. Тургенева «Однодворец Овсянников» из его «Записок охотника» (первая публикация рассказа в журнале «Современник» за 1847 г.).

Фамилии обоих персонажей говорящие, и говорят они примерно об одном и том же — пустозвонстве (Любозвонов), легкомыслии, глупости (одно из значений слова «лупоглаз» — дурак). И грань, отделяющая приезжих в деревню от самой «деревни», и там и здесь очевидна.

Но в одном случае это европейски образованный помещик, мечтающий внедрить на родине западные начала (то, что он приезжает не из Петербурга, а напрямую из Парижа, еще более обостряет ситуацию), однако в конце концов пасующий перед народной, крестьянской мудростью: «Ведь я должен сказать, однако, что многие вещи я не так понимал, что я... даже теперь еще не вполне понимаю русский народ». В другом случае, в рассказе Тургенева, — это славянофильствующий барин, тщетно добивающийся расположения и понимания мужиков (кстати, современники усматривали в Любозвонове изображение Константина Аксакова).

Конечно, можно и далее проследить эти традиции — к гораздо более сложным версиям, скажем, в романах Тургенева или Льва Толстого. Здесь же следует подчеркнуть то, что в основе этих традиций — переосмысление и развитие художественных элементов предшествующих художественных форм, в частности — романтизма.

Примечания

¹ *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 7. С. 532. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.)

² *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 269.

³ *Катенин П. А.* Размышления и разборы. М., 1981. С. 307.

⁴ Надеждин Н. И. Указ. изд. С. 392.

⁵ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 85.

⁶ Там же. Т. 7. С. 17.

⁷ Томашевский Б. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1. С. 518.

⁸ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 7. С. 306.

⁹ Ср.: Удодов Б. Пушкин: художественная антропология. 2-е изд., перераб. Воронеж, 1999. С. 76.

¹⁰ Филиппова Н. Ф. «Борис Годунов» А. С. Пушкина. М., 1984. С. 45.

¹¹ Карамзин Н. М. История Государства Российского. М., 1989. Кн. третья. Т. 11. С. 128.

¹² Альтшуллер Марк. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996. С. 115.

¹³ Полевой Н. А., Полевой Кс. А. итературная критика. Л., 1990. С. 125.

¹⁴ Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 157.

¹⁵ Отмечено: Шапир М. И. *Universum versus*. Язык — стих — смысл — в русской поэзии XVIII—XX веков. М., 2000. Кн. 1. . 241 и далее.

¹⁶ См. об этом: Проскурин Олег. «Евгений Онегин» и стихотворная комедия//Russian Language Journal. 1999. Vol. 53. № 174—176. Р. 7—42.

¹⁷ Набоков Владимир. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Пер. с англ. СПб., 1998. С. 226, 229; Eugene Onegin with a commentary, by Vladimi Nabokov. Part 1. Princeton, 1990. P. 232.

¹⁸ См.: Михайлова Н. И. «Собрание пестрых глав». О романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1994. С. 95.

¹⁹ Не менее характерно перемещение из одной «зоны» в другую слова *идеал*, воспринимавшегося как одно из ключевых понятий романтизма. Вот обращение Вяземского «К старому гусару» (1832), то есть к Денису Давыову: «Черт ли в тайнах идеала, В романтизме и луне — Как усатый запева-ла Запоем по старине». Ленский накануне дуэли читает Шиллера, автора стихотворения «Идеалы», а затем — «Склонясь усталой головою, На модном слове идеал... Тихонько Ленский задремал» (курсив в оригинале). Но вот то же понятие в авторской речи в заключительной строфе, да еще в сопровождении слов высокого стиля: «А та, с которой образован Татьяна милый идеал... О много, много рок отъял!» (О семантике слова «идеал» у Пушкина пишет также В. И. Коровин; см.: Korovin V. I. Pushkin and Kant. A Preliminary Investigation//Russian Language Journal. 1999. Vol. 53. № 174—176. Р. 235—236; перевод с русского Лорена Лейтона).

²⁰ См.: Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 53 и далее.

²¹ «Для такого характера все решают обстоятельства, — писал критик. — Если они пробудят в Онегине сильные чувства, мы не удивимся» (Веневитинов Д. В. Избранное. М., 1956. С. 216—217). Подробнее об этом см.: Манн Ю. Русская философская эстетика. М., 1998. С. 37—39.

²² Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1998. С. 53.

²³ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 5. С. 509.

²⁴ Ср.: Гуревич А. М. Сюжет «Евгения Онегина». М., 1999. С. 9.

²⁵ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1984. Т. 10. С. 143.

²⁶ Красухин Геннадий. Доверимся Пушкину. Анализ пушкинской поэзии, прозы и драматургии. М., 1999. С. 189.

²⁷ См.: Stanzel F. Typische Formen des Romans. Göttingen, 1970.

²⁸ См.: Hielscher Karla. A. S. Puškins Versepiik. Autoren-Ich und Erzählstruktur. München, 1966. S. 111–163.

²⁹ Фдута А. И., Егоров И. В. Читатель в творческом сознании А. С. Пушкина. Минск, 1999. С. 103.

³⁰ Уразаева Т. Т. Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995. С. 113.

³¹ Подробнее см.: Манн Ю. В. Автор и повествование//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

³² Бутков Я. П. Повести и рассказы. М., 1967. С. 144.

³³ В упоминавшейся выше пушкинской речи Достоевский подчеркнул: «Онегин приезжает из Петербурга, — непременно из Петербурга, это несомненно необходимо было в поэм...» (Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 139).

³⁴ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 176.

РОМАНТИЗМ КАК НАПРАВЛЕНИЕ



Трудности изучения русского романтизма начинаются уже с его исторического отграничения от предшествующих направлений. При текучести лирических стилей начала XIX в. определенность могла быть выявлена лишь достаточно ощутимым, броским, можно сказать, эпическим новаторством, каковым и явилось формирование романтического конфликта. Последний впитал в себя разнообразно содержание романтических оппозиций (при этом, разумеется, не отменив ни самих оппозиций, ни дальнейшее развитие романтической лирики), но воплотился в такую конструкцию, которая могла выявиться лишь в сфере поэмы, в драматических и прозаических жанрах.

Сказавшийся в романтическом конфликте социальный опыт — опыт исторических потрясений, классовых битв, революций — фактор достаточно очевидный. Тем не менее ничего нет пагубнее в понимании искусства, чем прямое выведение эстетических явлений из наличного соотношения социальных сил и из исторической конъюнктуры, так как при этом игнорируется конвенциональность собственно художественного ряда. Поэтому еще раз повторим: романтическая коллизия — это вовсе не проекция в художественную плоскость какого-либо политического или социального «конфликта», но прежде всего соотношение персонажей друг с другом и с образом автора (повествователя). Романтическая коллизия строилась на особой постановке центрального персонажа, на особом роде его превосходства над другими персонажами — в отдельности, над фоном, окружением — в целом. И решающими оказывались не какие-либо высокие качества этого персонажа, взятые статично (обычная недифференцированность наших представлений о романтизме, когда «разность» героев и превосходство одного над многими абсолютизируются и выдаются за единственный решающий фактор), но его способность пережить определенный духовный процесс — процесс отчуждения, с более или менее повторяющимися типическими стадиями (наивно-гармонические отношения вначале, разрыв с обществом, бегство и т.д.). Этот процесс

включает в себя часто преступление, «мечь»; во всяком случае он всегда двузначен в моральном смысле, даже и тогда, когда персонаж избегает излишества мести, когда цели его одомашниваются, мотивировка отчуждения конкретизируется (как, скажем, в «Чернеце») и т.д. Все это отличает собственно романтический процесс отчуждения от более прямолинейной антитезы просветительского толка: просвещенный рыцарь истины и коснеющая в предрассудках чернь (главным образом — светская).

Исследуя обширный художественный материал, мы видели, как русский романтизм с замечательным постоянством сохранял основную конструкцию конфликта, как само развитие романтизма происходило путем ее наращивания и достраивания. Таково введение в конфликт вторичной фазы отчуждения (Баратынский, Лермонов), затем сопряжение нескольких планов эволюции (Пушкин, позднее Баратынский). Достраивание и наращивание протекали таким образом, что первоначально найденное усиливалось, как бы подвергаясь дублированию или, наоборот, контрастированию в своем романтическом качестве. Последнее мы наблюдали на начатках диалогического конфликта в драмах Белинского, Лермонтова, в повестях Бестужева-Марлинского и в других произведениях.

Так происходит в огромном большинстве произведений с «современной» (то есть нейтральной) установкой. Сложнее обстоит дело в произведениях с установкой на «историческое» и «народное», где сама противоположность планов («современное — историческое» и «цивилизованное — народное») создает род взаимодействия романтических оппозиций.

Собственно романтизация национального и исторического материала знает несколько форм. Или романтический конфликт проецируется на национальную (историческую) почву («Мулла-Нур»); или романтический конфликт в европейской сфере (конкретно — в сфере автора) выступает в соотношении с цельной, лишенной конфликтных симптомов национальной (исторической) почвой («Мореход Никитин»); или же, наконец, и в той и в другой сфере развиваются романтические коллизии в их иерархическом соподчинении и взаимодействии («Аммалат-бек»). В последних двух случаях создается соотношение уровней, подчеркивается момент исторического движения, что уже является художественным аналогом тенденций историзма в общественно-эстетической мысли (конкретно — в той ее области, которую мы называем философской эстетикой).

Конструкция романтического конфликта подводит к вопросу, доступен ли русский романтизм определению со стороны своей общей поэтики, — не только в ее узком, стилистически-речевом

выражении. Очевидно, доступен, хотя мы вовсе не считаем нарисованную нами картину исчерпывающей или непогрешимой. Но если выявляется достаточно прочное единство коллизии при всех ее модификациях и усложнениях, то овеществляется некая формула организации материала, не притягиваемая к нему извне, но развивающаяся и распространяющаяся в самом материале. При этом она связывает различные части конструкции, берет материал с разных ее этажей — из стилистического, сюжетного, композиционного и других уровней, каждый из которых требует еще, разумеется, дополнительного изучения, так сказать, доследования (особенно это относится к стилистике).

Само по себе проникновение описательных или бытовых элементов, усиление начала общественной критики и т.д. еще вовсе не говорит о преодолении романтизма реализмом (обычное, хотя часто и неосознанное отождествление реализма с бытовой насыщенностью, с обличительством, с «социальным протестом» и т.д.), как, впрочем, и вообще ни о чем не говорит. Сами по себе общественная критика, насыщенность бытовыми реалиями вовсе не противопоставлены романтизму. Русский романтизм, например, в значительной мере строился на «одомашненной», заземленной, частной мотивировке отчуждения, а в дальнейшем, при переходе от поэмы к прозе и драме, это качество еще было дополнено сильными общественными мотивами. Но от этого он не перестал быть романтизмом. Все решают не отдельные элементы и черты, а общая конструкция.

Объемность этой конструкции создает возможность различных конкретных интерпретаций. Хорошо известно, что в нашей науке одно время чрезвычайно популярным было деление романтической литературы на два вида — революционный и консервативный (или активный и пассивный и т.д.¹). Отголоски этого подхода слышны и по сей день. Но мы видели, что подобная классификация совершенно неадекватна художественному материалу, так как искусственно выделяют и генерализируются лишь отдельные черты. Суть проблемы в известной автономности интерпретаций (читательских, зрительских и других) по отношению к поэтике, имеющих в последней свои предпосылки, точки опоры, но не вытекающих из нее механически. Ведь, повторяем, поэтика романтизма — сложная конструкция, и отбрасываемая ею тень меняется в зависимости от перемены света и других условий.

Приведем один пример. Говоря о детстве своей будущей жены Н. А. Захарьиной в чужом доме, в затхлой атмосфере, Герцен приводит цитату из ее письма: «Стремление выйти в другой мир становилось все сильнее и сильнее и с тем вместе росло презрение к

моей темнице и к ее жестоким часовым, я повторяла беспрерывно стихи Чернеца:

Вот тайна: дней моих весною
Уж я все горе жизни знал.

Помнишь ли ты, как мы как-то были у вас давно, еще в том доме, ты меня спросил, читала ли я Козлова, и сказал из него именно то же самое место. Трепет пробежал по мне, я улыбнулась, насили удерживая слезы»².

Речь идет о произведении, которое принято было относить одно время к «реакционному романтизму», проповедующему смирение, покорность и т.д. о Герцен и Захарьина извлекают из него отнюдь не примирительный смысл. И при этом они опираются на ситуацию самой поэмы, на ее отдельные моменты и детали.

Следовательно, проблема интерпретации применительно к конкретному художественному произведению есть проблема определенных *предпосылок интерпретации в самой поэтике*, то есть проблема локализации тех или других эффектов. Мы говорили, что в русской романтической поэме, например, активные гражданские (или, наоборот, «личные») импульсы отчуждения концентрируются главным образом в мотивировке, в то время как общий исход коллизии всегда был более сложный. И он одновременно давал выход для противоборства различных значений, как «примирительных», так и «непримирительных», как пассивных, так и активных. И определять произведение однозначной меркой типа «пассивный», «пессимистический» и т.д. все равно что измерять в линейном масштабе нечто, имеющее длину, ширину и высоту, то есть объем.

Другой важный вопрос — о субъективности или, иначе, монологизме. Романтизм до сих пор обычно мыслится как нечто принципиально-монологическое, резко противоречащее диалогизму в реализме. Мы видели, что это не совсем верно. Если в сфере романтической теории в критической мысли тех лет момент монологизма играл часто определяющую роль (реакция романтиков на первые главы «Евгения Онегина», романтическая концепция природы поэтического творчества, художественного таланта), то в романтической художественной практике уже совершался отход от монологизма. В поэме это достигалось параллелизмом «авторской» и, условно говоря, эпической линий отчуждения при подчеркнутом несходстве их стадий и различии направлений. В прозе и драме это достигалось тем же самым диалогическим столкновением, при котором центральный персонаж не был защищен от стрел иронии. И повторяя уже примененное сравнение, мы скажем, что ограничения романтизма, его определенность напоми-

нают не линию, но берега широкого потока, совмещающего различные течения.

По мере развития романтизма мы можем наблюдать, как эти берега все расширяются. К судьбе центрального персонажа, а значит, к его отчуждению вплотную придвигаются такие универсалии, как Мир, Вечность, Космос — с их тайнами, «ночью», «безднами». Исток подобного сближения — еще в романтической лирике начала 20-х годов, в поэме Козлова «Чернец», в лирике Веневитинова, Шевырева, К. Аксакова, затем в лирике и поэмах Лермонтова. Позднее на этой основе выросли философские модификации русского романтизма как в прозе (их крайнее, уже «пограничное» выражение — «Русские ночи» Одоевского³), так — на ином уровне — в поэзии Тютчева. Разумеется, это все огромные темы, требующие отдельного разговора.

Движение и смещение романтической поэтики происходит не только в сторону философского универсализма. Другое мощное направление этого движения реализовывалось на историческом и национальном материале — путем все более последовательного осуществления установки на исторически- (национально-) характерное, путем размывания романтического конфликта, выдвижения «среднего» героя и т.д. (Наряду с этим на том же материале развивался иной процесс — усложнения романтического мира, как в гоголевских «Вечерах на хуторе...».)

Другое направление развития — ироническое остранение романтического конфликта. Ирония вторгается именно в сферу конфликта, подтачивая и видоизменяя его ведущие конструкции, вторгается в сферу мотивировки и интерпретации природы поэтического творчества. При этом (как, например, у Кюхельбекера в «Ижорском») в противовес отброшенным частям конструкции в качестве опоры могут активно использоваться архаичные художественные формы, причудливо сочетающиеся с формами новыми, собственно романтическими.

Вообще, как мы видели, проникновение неромантических моментов в романтическую основу происходило довольно интенсивно. Оно имело место, очевидно, и в других литературах: едва ли возможен чистый, беспримесный романтизм. Но в русской литературе, при стремительности ее развития, смешалась перспектива, предшествующие фазы опережали последующие. Таково вплетение в романтическую основу конфликта моментов просветительства, в частности мотивов естественного права и природы человека. Таково мощное (и еще не осознанное) развитие элементов «бури и натиска» — развитие, уже совершившееся после победы романтизма и, так сказать, в его лоне («Дмитрий Калинин» Белинского, ранние драмы Лермонтова, проз Н. А. Полевого и т.д.)⁴.

Литературное направление еще нередко мыслится нами тождественным с литературой определенного времени вообще. Но вовсе не все, что написано в 20-е — начале 30-х годов XIX в., — романтизм. Больше того, не все романтизм, что вышло из-под пера одного писателя-романтика. Н. А. Полевой, будучи автором «Блаженства безумия» или «Живописца», печатал «нравоописательные» и «народные», а также сатирические очерки, продолжавшие традиции XVIII в. С другой стороны, у того же Полевого мы читаем в «Эмме»: «Смешны люди, если они решаются систематически отдавать себе отчет о самих себе и о других! Забавны все эти философы и историки, когда они хотят изъяснить каждую дробь мыслей и поступков человеческих!» Эта мысль, хотя ее высказывает повествователь, соотносима с общим художественным мироощущением романтизма, враждебного духу систематизма и завершенности. Но в то же время не кто другой, как Полевой решился систематически «отдать отчет» о русской истории, издавая многотомную «Историю русского народа»⁵. И можно сказать, пользуясь тем же уподоблением романтизма с рекой, что, как бы широко она ни разливалась, на берегах всегда оставалось место для иных художественных явлений.

Теперь попробуем определить — по необходимости, конечно, очень кратко — место русского романтизма в общем романтическом движении эпохи.

Русский романтизм в контексте европейского романтизма

Исследователи романтизма — не только русского, но романтизма вообще — любят приводить различные его определения; одни насчитывают около тридцати таких определений, другие больше. Ограничимся только двумя, за которыми стоят две различных концепции.

Первая принадлежит Г. А. Гуковскому и полнее всего выражена в уже знакомой нам его книге «Пушкин и русские романтики» (1-е изд., 1946). Основа романтизма — идея личности. «Романтическая личность — это идея единственно важного, ценного и реального, находимого романтиками только в интроспекции, в индивидуальном самоощущении, в переживании своей души, как целого мира и всего мира». Время поставило вопрос: «Чей примат — субъекта или объекта?» Романтизм отвечает: субъекта! «Романтизм говорит, что человек в своей внутренней жизни свободен, ни з чего не выводим (даже из Бога), сам себе довлеет и есть

своя собственная причина и причина всего сущего». Потом возникло новое направление, которое на тот же вопрос ответило: главное — это объект. Суть движения от романтизма к реализму — перерастание некоего субъективного комплекса идей в объективный: «Субъективное романтизма не отменилось, а обросло плотью объективного, получило объяснение в истории и социальной жизни. Люди-индивидуальности стали людьми-типами... Метафизическая тавтология распалась. Реализм XIX столетия родился»⁶.

Оставляя в стороне некоторые крайности, а именно чрезмерное сближение художественного творчества и идеологии, будем держать в поле зрения позитивные моменты этой концепции. То, что определенная постановка личности, центрального персонажа — принципиальный и, как говорят, стилеобразующий фактор романтического художественного мира, — это нам уже хорошо известно. Кстати, и проводимый Гуковским тонкий анализ ряда явлений, например психологической интроспекции у Жуковского, находится в русле этой идеи.

Но вот перед нами другая концепция романтизма, принадлежащая столь же авторитетному исследователю — Н. Я. Берковскому. На вопрос — «чей примат, объекта или субъекта» Берковский отвечает иначе. «Романтизм свойственно томиться по бесконечно прекрасному». Но «не надо забывать, что в романтизме есть и томление по реальности, простой, наглядной, по конкретностям, готовым идти людям в руки. Романтизм не огражден от соприкосновений с конкретностями, с бытом, от вторжения их в его собственную среду, так как он сам же хочет того». Значит, романтизму не чужда «посюсторонность идеала». Исследователь напоминает, что романтики (немецкие романтики) открыли Шекспира, высоко ценили Сервантеса, Аристофана, что античность вообще «неожиданным образом занимает заметнейшую часть в их построениях»⁷.

Итак, с одной стороны, романтизм как нечто субъективное (или преимущественно субъективное), личностное, сумеречное, таинственно-мерцающее, ночное. С другой стороны, романтизм как в значительной мере посюстороннее, если не «прозаическое» и не объективное, то стремящееся к прозе и к объективности, совмещающее противоположности, тяготеющее к гармонии, заключающее в себе чуть ли не возрожденческую стихию (кстати, аналогии с Возрождением не редки у Берковского).

Как объяснить столь решительное расхождение во взглядах? Прежде всего стоит заметить, что Гуковский — преимущественно русист, специалист по русской литературе XVIII–XIX вв. Берковский — по преимуществу «западник», причем германист. Важно

учесть и то, что большое внимание он уделял романтикам йенского круга.

Концепция Гуковского нашла широкий отклик у отечественных историков русской литературы. Концепция Берковского хорошо смотрится (как говорят сегодня) на фоне западноевропейской историографии романтизма, особенно романтизма немецкого. Тут есть весьма важные различия в традициях.

Со времен составивших целую эпоху книг Рихарды Хух «Blutezeit der Romantik» (1899) и «Ausbreitung und Verfall der Romantik» (1902) в западноевропейской науке акцент был перемещен на синтетическую природу творчества йенских романтиков, которые «выдвинули в качестве идеала объединение различных полюсов, как бы последние ни назывались — разумом и фантазией, духом и инстинктом»⁸. Эта идея легла в основу уже упоминавшейся известной книги Пауля Клюкхона «Das Ideengut der deutschen Romantik» (1941). В отличие от тех исследователей, которые решительно противопоставляли романтизм предшествовавшим художественным формам: классицизму, Просвещению и т.д., Клюкхон утверждал, что романтики стремились снять возникшие ранее антиномии. «Основная тенденция романтического жизнеощущения — стремление к преодолению противоположностей с помощью более высокого третьего начала, стремление к синтезу. Царство разума и мир чувств, сознание и бессознательное, опыт и идея, природа и дух, размышления и душевная тоска, личность и общество, национальное своеобразие и универсальная широта взгляда, особенное и всеобщее, посюстороннее и потустороннее — все эти противоречия, рассматриваемые Просвещением и родственными ему течениями в качестве антиномий, переживаются и осознаются романтиками как полюса, как друг с другом связанные, взаимно обуславливающие противоположности»⁹. Обратим внимание: среди противоположностей, примиряемых немецким романтизмом в искомом синтезе, — «личность» и «общество», мир посюсторонний и мир потусторонний, то есть те начала, которые обычно, вслед за Гуковским, разводятся традицией отечественного понимания русского романтизма¹⁰.

Впрочем, традиция эта в России ведет в более давние времена. Напомним, что писал о романтизме Белинский в 1841 г. — конкретно речь шла об «идеальном и возвышенном романтизме Шлегелей». Мол, этот романтизм уже отжил свое. «В самом деле, кому теперь придет охота, забывши целую историю человечества и всю современность, искать поэзии в католических и рыцарских преданиях средних веков?.. И по тому, как быстро бросились на эти средние века, так скоро и догадались, что Восток, Греция, Рим, протестантизм и вообще новейшая история и современность име-

ют столько же прав на внимание поэзии, сколько и средние века, и что Шекспир, на которого Шлегели, по странному противоречию с самими собою, думали опираться, был не столько романтиком, сколько поэтом новейшего времени...»¹¹.

Нетрудно увидеть, что в этой характеристике все смешено, все неточно. Мол, Шлегели забыли «целую историю человечества и всю современность», целиком приковали себя к средневековью, хотя на самом деле Август Шлегель значительную часть своего венского курса посвятил и античности, и Возрождению, и веку классицизма, а Фридрих Шлегель даже мечтал стать Винкельманом античной литературы. Мол, романтики «не догадывались», что современность — достойный предмет поэзии, хотя Фридрих Шлегель написал «Люцинду», роман не только современный, но и злободневный до сенсационности, до аллюзий. Интересна и оговорка Белинского, что Шлегели опирались на Шекспира «по странному противоречию с самими собою»: шекспирофильство заведомо выводится за пределы мироощущения и эстетики романтиков как некое инородное начало.

Могут сказать, что Белинский недостаточно знал западноевропейскую литературу и не был знаком с особенностями романтического движения. Это так. Но не вернее ли сказать, что не только не знал, но и не хотел знать? Не хотел знать, подчиняясь некоей общей перспективе литературной эволюции. Какой — мы увидим ниже. Но вначале еще один пример одностороннего отношения Белинского к западноевропейскому романтизму. Да и не только Белинского, но и лиц, значительно превосходивших его по своему философскому образованию и осведомленности в западноевропейской литературе — Надеждина, Веневитинова, Ивана Киреевского и др. Речь идет об их отношении к Шеллингу.

Связь Шеллинга с романтизмом общеизвестна — и творческая, и биографическая (как участника йенского кружка), и, можно сказать, интимная (если вспомнить историю его взаимоотношений с Каролиной, бывшей женой Августа Шлегеля). Между тем ни Белинский, ни Надеждин, ни многие другие русские критики не говорили о Шеллинге как о романтике, но, как правило, как об антипode романтизма. Вот типичное суждение. Характеризуя атмосферу нового века, Белинский торжественно провозглашает: «В Шеллинге он [XIX век] увидел зарю бесконечной действительности, которая в учении Гегеля осияла мир роскошным и великолепным днем и которая еще прежде обоих великих мыслителей, непонятая, явилась непосредственно в созданиях Гёте» (статья «Горе от ума», 1840)¹². Итак, Шеллинг в одном ряду с Гегелем и Гёте, то есть явлениями неромантическими или, во всяком случае, в большой мере неромантическими.

Шеллинг — очень сложная фигура; каждый видел в нем свое, родственное себе. Можно вспомнить, что в «Лекциях по эстетике» Гегель рассматривал автора «Системы трансцендентального идеализма» как своего предшественника. Гегель включал Шеллинга в иную, так сказать, антиромантическую перспективу, расходившуюся с той, в которую он помещал, скажем, Тика и братьев Шлегелей. Эта перспектива вела непосредственно к эстетической системе Гегеля, и Шеллинг, ценою, конечно, понятного упрощения, фигурировал как ее важнейший предшественник.

Белинский знал отношение к Шеллингу автора «Лекций по эстетике» (это устанавливается документально — его ссылкой на так называемые катковские тетради). Но важна не реминисценция — важно сходство подхода. Белинский также смотрел на Шеллинга с точки зрения итога — «гегелевского» итога эстетической мысли. Это аналогично отношению Белинского к немецким романтикам — братьям Шлегелям и др. В одном случае он не хочет видеть в Шеллинге романтика, но лишь провозвестника будущего (гегелевской философии), в другом случае, с той же точки зрения, он хочет видеть в романтиках лишь адептов прошлого. «Романтизм» давно «уже уволен вчистую», — обмолвился как-то Белинский.

Мы подходим к истоку проблемы. Романтизм видится критику в ретроспективе, с точки зрения его зрелой фазы — оптическая операция, которая чревата неизбежными потерями. Вся многоцветная картина романтического движения, игра противоположно направленных сил, переливы красок — стягиваются в более или менее определенную линию, и эта линия фатально устремляется к своему итогу.

Но это была не только точка зрения критики, литературной теории, а затем и литературоведения. Это была в значительной мере и точка зрения самого русского романтизма, что и определило его своеобразие.

Перейдем к конкретностям — остановимся на судьбе одного мотива, мотива *игры*. Частично мы уже затрагивали эту проблему в связи с лермонтовским «Маскарадом» (в главе 11). Теперь посмотрим на нее в более широкой перспективе.

О популярности мотива игры в европейском романтизме говорить не приходится. Но, как показали исследования, в частности Эрнеста Курциуса, мотив игры имеет многовековую историю и входит в основной образный фонд европейской литературы.

Прежде всего необходимо вспомнить то, что в первоначальном употреблении понятий «игра», «кукла», «марионетка», «сцена» и т.д. приметен неожиданный для нас, людей нового времени, позитивный смысл. Мы воспринимаем эти понятия в негативном свете, особенно если они связаны со сферой кукольности, марионеточности («не человек, а марионетка, автомат!»); между тем в «Законах» Платона (кн. 1) сказано: «Каждый из нас... как марионетка божественного происхождения»; «Человек лишь игрушка в руках Бога, и это по правде самое лучшее в нем». Человек — орудие в большом спектакле, однако режиссер спектакля — Бог; следовательно, в сценарии есть разумность и высший смысл.

Важно для наших рассуждений вспомнить и мысль Дидро о том, что общество — это спектакль, где «каждый поступается частью своих прав в интересах всех и для блага целого». Театр — как эмблема разумным образом организованного общества. Театральная метафора несомненно скрывает в себе позитивный смысл.

Немецкий романтизм дает сложную символику образов игры, удерживая при этом их позитивное значение. В статье Генриха фон Клейста «О театре марионеток» (1810), являющейся интереснейшим документом философии романтизма, выдвинут парадоксальный тезис: куклы — это образец грации и одушевленности. Куклы прежде всего никогда не жеманятся; ведь жеманство возникает тогда, когда «душа... находится не в центре движения, а в какой-либо иной точке», то есть когда необходимы некие добавочные, излишние усилия к основному движению. Но у куклы всякая добавочность заведомо исключена: «машинист, дергающий за проволоку или за нитку, ни над какой другой точкой, кроме этой, просто не властен». Кукла делает только то, что нужно, а ведь, добавим мы, еще Чехов сказал, что грация — это максимум результата при минимуме усилий.

Далее, утверждает Клейст, у кукол есть то преимущество, что они антигравитационны, то есть не подвластны закону тяготения. Тем самым они, как никто другой, воплощают культивируемую романтизмом идею полета, подъема, отрыва от земли, с чем связан, в частности, мотив танца¹³. «О косности материи, этом наиболее противодействующем танцу свойстве, они знать не знают, потому что сила, вздымающая их в воздух, больше той, что приковывает их к земле»¹⁴. Чья же эта сила Кукольника. Вообще перед нами как бы смоделированы отношения Бога и человека из платоновской вселенной, только вместо уподобленных марионеткам людей выступают настоящие марионетки, а вместо Бога Кукольник.

Следует отметить, что немецкий романтизм знает и другие, в том числе отрицательные, сатирические смысловые значения об-

раза игры. Но все же позитивная трактовка весьма заметна. Заметна даже в позднем немецком романтизме («Принцесса Брамбилла» Гофмана, 1821)¹⁵.

Но вот пример из русской литературы. В повести В. Ф. Одоевского «Княжна Мими» (1834) развертывается типичная театральная метафора: «Открываю великую тайну, слушайте: все что ни делается в свете, делается для некоторого безумного общества! Оно — партер; другие люди сцена. Оно держит в руках и авторов, и музыкантов, и красавиц, и гениев, и героев. Оно ничего не боится — ни законов, ни правды, ни совести». К этому «обществу» принадлежала княжна Мими, озлобленное, бессердечное существо, устроительница разного рода интриг и каверз. Перед нами вновь смоделированы взаимоотношения ведущего актера и арионеток, но, увы, роль первого выполняет не платоновский Бог, не клейстовский Кукольник, а носитель негативной антигуманной, почти инфернальной силы.

Вместе с тем бросается в глаза и явная моральная окраска приведенной театральной метафоры. Понятия «закон», «правда», «совесть» фигурируют здесь как точки отсчета, что свидетельствует о теснейшей связи с рационализмом и Просвещением. Об этой особенности и Одоевского и русского романтизма в целом уже не раз говорилось. Но важно обратить внимание и на другую сторону явления, впрочем, в данном случае тесно связанную с первой стороной, — на усиление, так сказать, отрицательного заряда русского романтизма.

Рассмотрим более подробно эту тенденцию на примере образов игры у Лермонтова.

В лермонтовском творчестве можно выделить несколько групп подобных образов.

Одна группа характеризует состояние природных сил, состояние животных или ребенка, то есть ту стадию естественной, животной или человеческой жизни, которая еще не осложнена сознательной мыслью. Здесь часто встречается образ играющего ребенка, который является взрослому в последние часы его жизни. Гладиатор перед смертью зовет «детей *играющих* — возлюбленных детей» («Умиравший гладиатор»); о том, как он «в ребячестве *играл*», вспоминает Мцыри. «*Играют* волны» («Парус»), «студеный ключ *играет* по оврагу» («Когда волнуется желтеющая нива...»). Игра сопровождает другое, основное действие, образуя его фон, его эмоциональную окраску. Отсюда часто встречающееся переключение игрового содержания в форму деепричастия «играя».

О тучке: «Утром в путь она умчалась рано, По лазури весело *играя*» («Утес»); о барсе: «Из чащи выскочил и лег, *Играя*, навзничь на песок» («Мцыри»); о змее: «*Играя*, нежася на нем, Тройным свивалася кольцом...» («Мцыри»).

Можно было бы, пожалуй, говорить о позитивной окраске этой группы образов, если бы не ограничительный ее характер. Ограниченность создается фактором времени. Перед нами определенная стадия развития универсума, стадия первоначальная, — будь то бессознательная жизнь природы или еще не пробудившееся к сознанию существование человека. Этот момент прекрасен, но он не больше, чем момент в общем движении. Символика игрового образа отражает общий историзм мироощущения, свойственный и романтизму (русскому и западноевропейскому) и особенно философским системам, выросшим из романтизма и зачастую вступившим с последним в довольно сложные, иногда конфликтные отношения. Ограничусь одной параллелью: Н. И. Надеждин, создатель цельной философско-эстетической системы, часто говорит об «*игре* силы, роскошествующей своею внутреннею полнотою», о «*жизни, играющей* своею полнотою», и т.д. Это относится к первому периоду человеческой истории, невозвратимому, как прекрасная пора детства.

Попытаться удержать это время, навсегда остаться в нем — утопия. Переход к иной смысловой наполненности образа игры намечают уже строки о кинжале из стихотворения «Поэт»: «*Игрушкой золотой* он блещет на стене — Увы, бесславный и безвредный!» То, что призвано служить серьезному делу, борьбе, стало «декоративной бесполезностью» (В. Н. Турбин).

Вторая группа образов игры намечает подчинение человеческого поведения воле другого, причем часто воле корыстной, эгоистической. «Что ныне женщина? создание без воли, *Игрушка для страстей иль прихоти других!*» («Маскарад»). Звездич, по словам Маски, «людей без гордости и сердца» презирает, «а сам *игрушка* тех людей». «Из славы сделал ты *игрушку лицемерья*» («Последнее новоселье») и т.д. Здесь названы те, кто «играет», но названы в обобщенной, безличной форме.

Если же при этом злая воля, так сказать, деперсонифицируется, становясь некоей надличной силой, то возникает *третья группа* образов игры. Это знаменитые лермонтовские образы: игра судьбы («Хотя судьбы коварною игрой Навеки мы разлучены с тобой...» — «Сосед»); игра счастья («...игрою счастья обиженных родов...» — «Смерть поэта») и т.д. В выражении «игрушка лицемерья» и ему подобных субъект игры не столько надличен, сколько безличен или даже «межличен»; во всяком случае обозначаемое им понятие

(лицемерие) можно толковать как свойство многих. Образы «игра счастья» или «игра судьбы» свидетельствуют не о человеческих свойствах, но о том, что ими управляет, над ними господствует. Эта группа образов наиболее близка к полной модели, к своеобразному двучлену, в котором предполагается субъект действия и его объект, лицо господствующее и подчиненное. Однако в качестве субъекта выступает не высшая справедливая сила (платоновский Бог, клейстовский Кукольник) и в то же время не какое-либо злонамеренное лицо (типа княжны Мими), но сила сверхличная и анонимная. Нечто играет человеком — образ, который прекрасно выражен в блоковском переводе «Праматеи» Грильпарцера: черные силы бросают кости «за грядущий род людской»¹⁶.

Наконец, надо сказать еще о *четвертой группе* образов, составляющих род развернутой театральной метафоры. Пример — концовка стихотворения «Не верь себе», на котором мы уже останавливались:

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,
С своим напевом заученным,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным.

Театральная метафора, уподобляющая все происходящее некоему зрелищному учреждению — театру, концертному залу или цирку, резко делит все художественное пространство на две части: сцену и зрительный зал. Тем самым олицетворяется та особенность игры, которую описал Йохан Хейзинга (Huizinga)¹⁷ — отдаленность мира игры от общего течения жизни, временное возобладание в этом мире своих, «игровых» правил (см. подробнее выше, в главе 14). Эффект вытекает из контраста этих «правил» и законов и установлений «большой жизни». С точки зрения последних осознается неподлинность, условность упомянутых правил («мечом картонным»), их временность, непрочность, — то обстоятельство, что в будущем они подлежат отмене. Объективная, «сторонняя» точка зрения обычно вводится в текст, воплощаясь в каком-либо из персонажей произведения, но подчас подвергаясь при этом, что ли, романтическому вибрированию — таков лермонтовский пример романтической иронии (в стихотворении «Не верь себе» автор говорит то от имени лица, близкого основному герою, «мечтателю», то от имени толпы, которой этот «мечтатель» чужд, непонятен и смешон: «для них смешон твой плач и твой укор, С своим напевом заученным...»).

Можно вспомнить еще «Умиряющего гладиатора», где бесславно погибающему гладиатору уподоблен «европейский мир» (кстати,

еще одна контрастная параллель: в Первом послании ап. Павла к коринфянам актерами [гладиаторами], определенными Божьей волей на смерть, названы апостолы¹⁸, налицо позитивное наполнение метафоры, которая у Лермонтова имеет противоположный смысл). Можно вспомнить и «Валерик» с уподоблением войны «трагическому балету» и т.д.

Наконец, образы игры могут определять и художественный строй произведения в целом в том негативно-трагическом смысле, о котором уже достаточно говорилось выше. Теперь мы можем увидеть, что лермонтовский «Маскарад», где разворачивается метафора «игра-жизнь», подытоживает развитие игрового мотива и в его собственном творчестве и в русском романтизме вообще.

Игра в «Маскараде» воплощает и особый тип социального поведения, предполагающий разрыв установленных связей, естественных и человеческих, игнорирование запретов («все презирать: закон людей, закон природы»). Такое понимание игры отчетливо выражено самохарактеристикой центрального персонажа драмы Арбенина, который в ответ на реплику оскорбленного Звездича: «Да в вас нет ничего святого, Вы человек иль демон?» — говорит: «Я? — игрок!» Таким образом, лермонтовская драма интересна еще и тем, что игровой план не остается в ней на уровне однородной театральной метафоры, но как бы расслаивается на различные вступающие между собою в конфликт виды игры.

С одной стороны, это *маскарад* (и истекающие отсюда мотивы маски) как образ светской конвенциональности, санкционированный этикетом выход из колеи правил и установлений (это выражается в необычной откровенности, неожиданном обнаружении скрытых чувств, то есть в выявлении под покровом маски — истинного и глубокого). С другой стороны — это *карточная игра* шулеров, с ее отступлениями от дозволенных правил и от любых правил вообще, с ее таинственностью, неизвестностью, полной непредсказуемостью, азартом захватывающей борьбы всех против всех, борьбы не только с соперником и с обществом, но и с самим Роком. В этом смысле один игровой образ — карты — выступает антиподом другого — маскарада, причем на их взаимном притяжении и отталкивании основано все развитие коллизии драмы.

Существует мнение, что русский романтизм, в силу своего хронологически более позднего развития (по крайней мере по отношению к немецкому и — частично — французскому и английскому романтизму), а также в силу определенной творческой зависимости, недостаточно романтичен. Говорят даже о романтизме без романтизма. Однако ситуация здесь несколько иная, ибо вследствие указанных причин русский романтизм был, пожалуй, более

романтичен, чем ринято считать. Это выражалось не в большем разнообразии и многозначности форм, не в широте романтической палитры (во всем этом русский романтизм уступал западноевропейским литературам), но в большей резкости некоторых ведущих тенденций. Русский романтизм, форсируя стадии, смотрел на западные формы как бы с точки зрения итога. Мы уже наблюдали это сквозь призму одного образного плана — игрового. То же самое можно констатировать с помощью других моментов поэтики, например фантастики.

Русский романтизм знает многие из тех форм фантастики, которые выработали западноевропейские литературы: балладную фантастику, сказочную, фантастику «ночных повестей», «ночной стороны» человеческого существования и т.д. При этом, уступая, может быть, западноевропейским литературам в разнообразии форм, русский романтизм необычайно отчетливо проявил важнейшую тенденцию их развития — от фантастики открытого типа к той, которую можно назвать неявной, или завуалированной, фантастикой.

В немецкой литературе эта тенденция ярко выражена Гофманом. В. Ф. Одоевский именно на его примере обосновывал необходимость перехода от одного типа фантастики к другому: Гофман «изобрел особого рода чудесное... Гофман нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную; так что гордый читатель XIX-го века нисколько не приглашается верить безусловно в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто — таким образом, и волки сыты и овцы целы...»¹⁹. Объяснение Одоевского, правда, несколько рационалистично, так как способно вызвать представление о рассчитанной хитрости и «маскировке»; между тем если подобное и имеет место, то относится лишь к технике фантастики. В существе же своем неявная фантастика отнюдь не сводится к преднамеренному сокрытию причин; своей сложной завуалированной формой она адекватна действительной иррациональности самой жизни. Фантастика этого типа представлена произведениями того же Одоевского, Пушкина («Пиковая дама»), Гоголя.

Повторяем, это общеевропейская и плюс к тому еще и североамериканская (Эдгар По) тенденция. Но русский романтизм обозначил ее с предельной резкостью, довел до *pens plus ultra*. В того-

левской повести «Нос» нет открытого носителя фантастики, сведения на нет двуплановость, то есть необходимость той самой двойной мотивировки, которую требовал Одоевский; а между тем сохранена сама фантастичность. В повести поставлены под сомнение и демонстративно отменены многие характерные мотивы и образы русской и западноевропейской фантастики (сон, тайна, двойничество и т.д.); а между тем оставлен в неприкосновенности и даже усилен сам фантастический эффект. Аполлон Григорьев говорил, что повесть неуловима ни для какого определения, как нос майора Ковалева. Это очень верно; но между тем в повести есть своя определенность фактуры, которая подводит нас уже к самой грани романтизма, переходит эту грань. Затрудняемся назвать в западноевропейских литературах произведение, которое делало бы это с такой решительностью и в то же время с тонким изяществом.

Специфическое качество фантастики Гоголя в значительной мере объясняет его возрастающую популярность в наше время, ибо в творчестве русского писателя, как оказалось, предвосхищены некоторые тенденции искусства XX столетия.

Остановимся в связи с этим на параллели: Гоголь и Кафка. Это сопоставление уже было предметом содержательного анализа — в давней статье Виктора Эрлиха²⁰ и ряде последующих исследований, среди которых выделяется книга Берта Нагеля²¹. Дополним эту тему некоторыми соображениями о фантастике, которая является, может быть, главным нервом проблемы.

Различия в художественной манере обоих писателей очевидны, так же как очевидны различия между стилем Кафки и стилями немецких романтиков, например Гофмана. «В речевом и стилистическом отношении строгая дикция Кафки совершенно не похожа на необузданные словесные излишества Гофмана»²². Отклоняется в этом отношении стиль Кафки и от гоголевского. Эпитет «*строгая дикция*» не очень уместен применительно к гоголевской манере повествования, в том числе и в сфере фантастического, несмотря на свойственную ему (как и Кафке) детализированность фантастики. Кафка, по выражению оже Гаро-ди, подает подобные описания с «ледяной тщательностью констатации, протокола. Объективное описание абсурда беспокоит самой своей сухостью»²³. Описания Гоголя порою подробны, но они не ледяные, не протокольные. Деловой тон осложняется и перебивается другими интонациями — от иронии до патетики. Многоцветности словесной палитры Гоголя соответствует и незамкнутость его пространственных характеристик — в отличие от Кафки, у которого мир предстает «без ландшафта и часто в стесняющей пространственной закрытости»²⁴. Если же такая закон-

ченность и ограниченность у Гоголя налицо, то они всегда взаимодействуют с открытостью перспективы, борются с нею, из чего возникают дополнительные смысловые эффекты (например, в «Ревизоре»: город и внегородское — и внесценическое — пространство; в «Мертвых душах»: ограниченные «углы», в которых обитают помещики, и бесконечные пространства, уводящие в необозримую даль дороги, панорама Руси).

И при этом именно те особенности фантастики Гоголя, которые отмечены выше и которые полнее всего воплотились в повести «Нос», а затем прежде всего в «Мертвых душах», объективно предвосхитили фантастику Кафки в большей мере, чем это сделали немецкие романтики. Объясняется это развитием гоголевской поэтики романтической фантастики до такой пограничной черты, за которой она уже переходит в новое качество.

В свое время²⁵ мы попытались описать это явление, определив его как «нефантастическую фантастику», сменяющую, в свою очередь, другую ее разновидность — фантастику неявную, или завуалированную, выражавшую, как мы говорили, общую тенденцию движения фантастических форм в русле романтизма. Гоголевская же нефантастическая фантастика представляла собою дальнейшую перегруппировку моментов поэтики. Эта перегруппировка заключалась в том, что из художественного мира полностью исключался носитель фантастики (то есть образы inferнальных сил — черт, дьявол, ведьма и т.д., а также лица, вступившие с ними в контакт и ставшие проводниками их влияния). Изменение состояло также еще в том, что в кругозоре произведения оставались лишь многочисленные импульсы подобного «инфернального» воздействия, которое таким образом освобождалось от своего источника и становилось анонимным. Наглядно это проявлялось в рассредоточении по тексту многочисленных пассажей, таких, как дорожная путаница и неразбериха, произвольное вмешательство в действие животного, нагромождение алогизмов в суждениях персонажей и в их поступках, то есть в создании особого мира вывернутых отношений, превратных представлений, нарушенных связей, при том что устранялась, повторяем, inferнальная мотивировка всего происходящего.

Сходные явления наблюдаются и в поэтической манере Кафки. Дорожная путаница и неразбериха, граничащая с ситуацией лабиринта, — в романе «Америка». В этом же романе, как, впрочем, и в других произведениях, — полная неуправляемость действия (сюжета) волей и желаниями персонажей. Все происходит непредвиденно и наоборот: в «Замке» К. хочет встретиться с Кламмом, чтобы потолковать о Фриде, но — безуспешно; заходит на минуту к

семейству Барнабас, но застревает на весь вечер и тем самым возбуждает новые подозрения и недовольство Фриды; все время нарушает какие-то предписания и обычаи и т.д. И в результате мир оказывается совершенно не таким, каким представлял себе его кто-либо из персонажей, — да, собственно, любой из них (совсем как у Гоголя: вспомним мироощущение Городничего в «Ревизоре» или Чичикова).

Нефантастическая фантастика создается также фокусировкой на какой-либо странной детали, не имеющей никаких прямых признаков чуда или чудесного, но в то же время неуловимо несущей на себе отсвет, как говорил Гоголь, «игры природы» (кстати, еще одна речевая формула игрового образа, характерная для гоголевского переключения игры в ироническую плоскость). В «Замке» чиновник Сортини, ставший причиной несчастий Амалии, ничем не выделялся, если не считать его странной особенности морщить лоб — все складки «стягивались веерообразно надо лбом, и основание этого веера приходилось на переносицу — ничего подобного я еще не видел».

Это напоминает излюбленный прием Гоголя — во внешнем виде персонажей, в одежде, антураже выделяется какая-либо резко контрастирующая, алогичная деталь. Один пример: описание женской половины общества в «Ревизоре» (редакция первого издания). «В дамских костюмах та же пестрота: одне одеты довольно прилично, даже с притязанием на моду, *но что-нибудь должны иметь не так, как следует*, или чепец набекрень, ил ридикюль какой-нибудь *странный*».

Самый важный шаг, который совершил Гоголь, мы бы определили как редукцию двоемирия. Романтический писатель, как отмечалось многими исследователями немецкого романтизма, сохранял представление о существовании двух миров. Мир идеальный, как бы он ни был затенен, всегда стоял рядом с миром реальности. Но у Гоголя после первых повестей и особенно после «Носа» контуры обоих миров слились, и писатель больше не нуждался в «эликсире дьявола» для того, чтобы вызвать ощущение дьяволиады — латентной дьяволиады, добавим для точности²⁶.

Мы остановились лишь на отдельных мотивах и образах (образы игры) и на отдельных гранях поэтики (фантастика). Можно было бы сопоставить и более крупные поэтические блоки, поэтические конструкции. Такова конструкция романтического конфликта, определившая, как мы видели, значительный массив рус-

ского романтизма: поэму (Пушкин, Козлов, Рылеев, Баратынский, Лермонтов и др.), прозу (Бестужев-Марлинский, Лермонтов), драму (Кюхельбекер, Белинский как автор «Дмитрия Калинина» и т.д.). С этой стороны русский романтизм особенно близок к английскому, близок к Байрону, а также к ранним французским романтикам, развиваясь под их сильным влиянием. Но и здесь русский романтизм форсировал время, с резкостью обнажая некоторые ведущие тенденции (например, снижение мотивировки, «одомашнивание» ситуации).

Вообще же своеобразие русского романтизма обуславливалось двумя факторами. С одной стороны, на своей нижней хронологической границе он довольно плотно примыкал к таким явлениям, как Просвещение и даже классицизм, и свойственные классицизму и Просвещению рационализм, стилистическая упорядоченность, а также гражданская витийственность (если говорить о классицизме) тонким, но довольно заметным узором вплетались в ткань романтической поэтики. Весьма заметно также, еще на стадии предромантизма, воздействие «*Sturm und Drang*»²⁷. С другой стороны, в качестве мощного стимулятора на русский романтизм действовал опыт западноевропейского и американского романтизма, по отношению к которым первый выступал в качестве перенимающего эстафету. Русский романтизм испытывал давление с двух сторон — фигурально говоря, снизу и сверху или, точнее, сбоку. Отсюда возможность упрекать его в некоторой неразвитости и кто же время, с нашей точки зрения, абсолютная невозможность не видеть в нем развитие тех потенций, которые вывели его на один из самых высоких уровней мирового романтического движения.

Как совмещается одно с другим? Это можно пояснить с помощью такого сравнения: когда восприимчивые дети длительное время находятся в обществе взрослых, то у них черты детскости своеобразно переплетаются с чертами ранней зрелости и преждевременной опытности. Русский романтизм по отношению к западному находился в подобном отношении сложной преемственности.

Мы только мимоходом, с помощью беглых бликов, то есть прерывистой параллели между Гоголем и Кафкой, постарались показать, как это произошло. Параллель можно продолжить и углубить, ведя ее через Достоевского, также, как известно, весьма многим обязанного романтизму, или, скажем, Федора Сологуба к литературе начала XX века. И конечно, не только к литературе, но и к живописи, архитектуре, театру, музыке²⁸.

Примечания

¹ Подобная классификация имеет место и в зарубежном литературоведении. См. например: *Marcuse L. Reaktionere und progressive Romantik// Begriffsbestimmung der Romantik/Herausgegeben von H. Prang. Darmstadt, 1972. S. 377–385.*

² *Герцен А. И.* Собрание сочинений: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 321.

³ О «Русских ночах» как романтическом произведении см.: *Маймин Е. А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи»//Одоевский В. Ф. Русские ночи/Изд. подгот. Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой. Л., 1975.

В нашей книге «Русская философская эстетика» (М., 1969; 2-е изд., доп. и испр. М., 1998) роман рассматривается как «пограничное» явление, но только в связи с одним аспектом — с развитием русской философской эстетики. Необходимо, по нашему мнению, рассмотрение пограничных моментов произведения в связи с развитием русского романтизма как явления художественного.

⁴ О роли Шиллера в развитии русской драмы «гениального» типа см.: *Данилевский Н. Ю.* Шиллер и становление русского романтизма//Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972.

⁵ Это не исключает участия в «Истории русского народа» стихии романтического мышления в широком смысле этого слова, то есть не только как художественного мышления. См. выше (в главе 12) о неразличении баснословия и фактов в исторических трудах романтиков.

⁶ *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1963. С. 42, 43, 236.

⁷ *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 85, 64.

⁸ *Huch R.* Die Romantik. II Theil. Leipzig, 1924. S. 2.

Gluckhohn P. Das Ideengut der deutschen Romantik. Tübingen, 1953. S. 22.

¹⁰ Об отношении романтизма к Просвещению в немецкой литературе см.: *Stockinger Ludwig.* Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung//Romantik-Handbuch, hg. von Helmut Schanze. Stuttgart, 1994. S. 79–105.

¹¹ *Белнский В. Г.* Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 296–297.

¹² Там же. Т. 3. С. 433.

¹³ Ср. в «Тарасе Бульбе» Гоголя (редакция «Мигорода»): человек — «раб, но он волен только потерявшись в бешеном танце, где душа его не боится тела и возносится вольными прыжками...» (*Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. [М.], 1937. Т. 2. С. 300).

¹⁴ См.: *Клейст Г., фон.* Избранное. М., 1977. С. 515 и далее.

¹⁵ Позитивную акцентировку кукольного зрелища развивает Э. Т. А. Гофман в диалоге «Страдания одного директора театра». Тонкая интерпретация этого произведения дана в упомянутой книге Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии»: «Кукольный театр — чистейший театр души. Куклы живы одними своими голосами, лирическими душами иначе говоря» (с. 92). Разумеется, подобное понимание кукольного зрелища нередко воплощают и современные художники сцены. Сошлюсь лишь на один пример — замечательный кукольный театр Резо Габриадзе в Тбилиси.

¹⁶ Сходные образы (особенно такие, как «игра судьбы», «игра фортуны») встречались в русской литературе, разумеется, задолго до Лермонтова. В ряду подобных случаев особенно выразителен пушкинский: «Игралища таинственной игры, Метались смущенные народы...» («Была пора, наш праздник молодой...», 1836). Игралище даже не судьбы, или счастья, или фортуны, а самой игры, — понятие игры как бы удваивается.

Здесь необходимо отметить широкий диапазон игровых образов у Пушкина. Наряду с негативными образами (см.: «В них жизни нет, все куклы восковые...» — «Каменный гость», 1830), Пушкин дает многочисленные примеры употребления этих образов в позитивном смысле. Особенно характерно соседство этих образов со сферами поэзии, творческой и мыслительной деятельности: «При бальном лепете молвы Ты любишь игры Аполлона» («Княгине З. А. Волконской», 1827), «На пышных играх Мельпомены, У тихих алтарей любви...» («Колосовой», 1818), «На легких играх Терпсихоры...» («Юрьеву», 1820) и т.д. Эти примеры образуют хороший фон для понимания поэтики русского романтизма, который сообщает более определенное и одномерное значение упомянутым образам.

¹⁷ Хейзинга Йохан. Homo ludens. В тени завтрашнего дня/Перевод с нидерландского и примечания В. В. Ошиса. М., 1992.

¹⁸ I. Кор. Гл. 4. Ст. 9. См. толкование этого мета: Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1973. S. 148.

¹⁹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 189.

²⁰ Erlich V. Gogol und Kafka//For Roman Jakobson: Festschrift zum 60. Geburtstag. Haag, 1956. S. 100–108.

²¹ Nagel B. Kafka und die Weltliteratur: Zusammenhänge und Wechselwirkungen. München, 1983.

²² Там же. С. 260

²³ Гароди Р. Реализм без берегов. М., 1966. С. 189.

²⁴ Nagel B. Указ. соч. С. 258.

²⁵ В книге «Поэтика Гоголя» (1-е изд., 1978; 2-е изд., 1988; 3-е изд., 1996).

²⁶ См. подробнее: Манн Ю. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь)//Вопросы литературы. 1999. Кн. 2. С. 162–186. См. также: Злочевская А. В. В. Набоков и Н. В. Гоголь//Вестник Московского университета. Серия 9. «Филология». 1999. № 2. С. 30–46.

²⁷ О штирмерских тенденциях в русском романтизме пишет Ruolf Neuhauser в своей главе о русском романтизме в кн.: Europäische Romantik. Bd. II/Herausgegeben von Klaus Heitmann. Weisbaden, 1982. S. 323–354.

²⁸ О неоромантических тенденциях в новом искусстве см.: Сарабьянов Д. В. Стиль мод

Именной указатель

- Аксаков К. С. 406, 413
Алексеев М. П. 11
Алексеев Ф. А. 107
Алексис В. 338
Альми И. Л. 137
Альтшуллер М. 414
Амфитеатров А. В. 237
Андроников И. Л. 319
Анненков П. В. 80, 97, 98, 100, 172
Апраксин В. В. 410
Аристофан 366
Архипова А. В. 132, 133, 140, 172
Ахматова А. А. 393
Баевский В. С. 394
Базанов В. Г. 132, 133
Байрон Дж. Н. Г. 34, 35, 39, 43, 44, 55, 58, 62, 64, 65, 69, 70, 72, 84, 91, 93–95, 99, 101–105, 107, 109, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120–127, 129–131, 133–136, 138–141, 147–149, 151, 154, 161, 165, 169, 172, 174, 176, 181, 186, 190, 191, 196, 197, 211, 216, 222, 230, 237, 240–244, 247, 250, 260, 330, 338, 344, 360, 370, 379, 394, 398, 400, 401, 435
Бакунин М. А. 402
Бакунин Н. Н. 402
Бальзак О. де 204, 386, 401, 442
Баратынский Е. А. 3, 8, 9, 25, 34, 56, 131, 137, 138, 140, 156, 167, 171, 174, 176–205, 208, 224, 225, 232, 233, 237, 248, 287, 304, 310, 329, 353, 380, 393, 395, 398, 408, 409, 417, 435
Барбье А. О. 377
Батюшков К. Н. 3, 20–22, 24–26, 32, 33, 35, 143, 144, 146, 147, 152, 154, 165, 170, 250, 285, 346, 348–351, 353, 369, 379
Бахтин М. М. 378, 395
Белецкий А. И. 13
Белинский В. Г. 54, 61, 62, 64, 71–75, 78, 79, 82, 85, 95, 96, 98, 100, 112, 118, 120, 123, 138, 142, 155, 169, 207, 235, 236, 244, 246, 249, 251, 254, 257, 258, 261, 262, 264, 267–270, 273–276, 278–280, 282, 291, 296, 299, 304, 306, 320, 321, 323, 329, 341, 347, 361, 367, 371, 376, 382, 385, 388, 397, 402, 413, 417, 420, 423–425, 435, 436
Белый А. 345
Берковский Н. Я. 249, 422, 423, 436
Бестужев-Марлинский А. А. 9, 52, 149, 161, 163, 176, 203
Благой Д. Д. 94
Блок А. А. 291
Бонди С. М. 83
Болотов Т. А. 36
Бочаров С. Г. 98, 205, 414
Брентано К. 367
Бройтман С. Н. 17
Брох Г. 400
Будагов Р. А. 36
Булгарин Ф. В. 386, 392
Бутков Я. П. 254, 406, 415
Ваккенродер В. Г. 373
Вацура В. Э. 131, 139, 149, 171, 301, 369, 379, 382, 383
Веденяпина Э. А. 134
Велланский Д. М. 256

- Вельтман А. Ф. 38, 101, 104, 106, 110, 112, 124, 125, 135, 136, 138, 139, 244, 269, 361, 401
 Веневитинов Д. В. 20, 33, 178, 180
 Вергилий Марон Публий 24
 Вернер З. 289
 Верцман И. Е. 94
 Веселовский А. Н. 7
 Виланд Х. М. 201, 394
 Виницкий И. Ю. 31
 Виноградов В. В. 14, 17, 79, 85, 87, 97, 99, 236, 340, 345
 Винокур Г. О. 97, 142
 Виролайнен М. Н. 249
 Вите Л. 334
 Воейков А. Ф. 52, 146, 147, 149, 324
 Волинад (Н. Д. Данилов) 121, 138
 Волконская М. Н. 129
 Вольтер 98
 Выготский А. С. 377
 Вяземский П. А. 5, 20, 22, 23, 34, 36, 50, 60, 68, 81, 82, 85, 86, 88, 94, 97–99, 101, 121, 154, 155, 164, 165, 171, 172, 181, 194, 195, 201, 205, 350, 387, 388, 414
 Габриадзе Р. 436
 Галич А. И. 25, 57, 150, 382
 Гароди Р. 432, 437
 Гауф В. 291
 Гебель (Хебель) И. П. 150
 Гегель Г. В. Ф. 17, 171, 425
 Герцен А. И. 170, 312, 319, 380, 383, 418, 419, 436
 Гёте И. В. 43, 92, 164, 165, 244, 367, 394, 424
 Гинзбург Л. Я. 170, 380, 383
 Гиппиус В. В. 345
 Гликман И. Д. 172
 Глинка Ф. Н. 171
 Гнедич Н. И. 20, 24, 55, 57, 94, 150
 Гоголь Н. В. 3, 339, 344, 345, 363, 371, 410, 411, 420, 422, 432, 434, 436, 437
 Гончаров И. А. 151, 277, 279, 280, 397, 406
 Горчаков В. П. 39, 56, 57
 Гофман В. А. 133
 Гофман Э. Т. А. 265, 313, 380, 427, 431, 432, 435–437
 Грей Т. 143
 Грехнев В. А. 170
 Грибоедов А. С. 52, 94, 137, 322, 347
 Григорьев А. А. 170, 210, 235, 432
 Григорьев В. Н. 156
 Грильпарцер Ф. 291
 Губер Э. И. 121
 Гуляев Н. А. 16
 Гуковский Г. А. 7, 10–13, 17, 28, 29, 35, 54, 95, 96, 421–423, 436
 Гуминский В. М. 268
 Гуревич А. М. 95, 99, 138, 414
 Гуски А. 372
 Гюго В. 5, 6, 259, 393
 Давыдов В. Л. 22
 Давыдов Д. В. 33
 Данилевский Н. Ю. 436
 Данте А. 172, 243
 Двойченко-Марченко Е. Д. 138
 Дельвиг А. А. 21
 Дерюгина Л. В. 205
 Дидро Д. 213, 426
 Дмитриев И. И. 20, 21, 35, 144, 146, 181, 182, 203, 224, 250, 348
 Достоевский Ф. М. 82, 198, 231, 378, 392, 393, 399, 414, 415, 435
 Дружинин А. В. 103
 Дубянский Ф. М. 20
 Егоров Б. Ф. 301
 Егоров И. В. 415
 Екатерина II 368
 Ермолов А. П. 157, 331
 Жан Поль (Рихтер) 31
 Жирмунский В. М. 55, 58, 69, 70, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 107, 117, 118, 136, 138, 139, 141, 169, 344, 400
 Жуковский В. А. 1, 3, 9–12, 17, 20, 22, 24, 27, 28, 29, 31–36, 50–52, 70, 74, 124, 135, 141, 143, 146, 150, 160, 169, 170, 172, 181–183, 196, 203, 206, 221, 224–226, 228, 236, 242–244, 250, 301, 310, 328, 331–333, 356, 374, 379, 422

- Загоскин М. Н. 9, 334, 335
 Замотин И. И. 7–9, 13, 17
 Захарьина Н. А. 418
 Зелинский Ф. Ф. 293
 Злочевская А. В. 437
 Зольгер К.-В.-Ф. 381, 383
 Зорин А. Л. 169
 Зубков Н. Н. 169
 Иванов Вяч. И. 82
 Измайлов А. Е. 204, 368
 Кавелин К. Д. 254
 Каган М. И. 204
 Кант И. 197, 200, 379
 Канунова Ф. З. 249
 Капнист В. В. 368
 Карамзин Н. М. 11, 21, 26, 33, 50, 95, 144, 149, 152, 155, 170, 171, 203, 247, 250, 277–280, 285, 301, 321, 322, 325, 335–337, 344, 347, 391, 407, 414
 Карниолин-Пинский М. М. 96
 Катенин П. А. 385, 392, 413
 Кафка Ф. 432, 437
 Каченовский М. Т. 371
 Кениг Г. 204
 Киреевский И. В. 54, 62, 63, 76, 89, 90, 92, 96, 97, 100, 187, 190, 198, 201, 204, 376, 382, 398, 414, 424
 Клейст Генрих фон 426, 436
 Клопшток Ф. Г. 247, 277
 Клюкхон П. 93, 94, 235
 Ключевский В. О. 98
 Коган П. С. 13
 Козлов И. И. 250, 343, 346, 360, 419, 420, 435
 Комовский Н. М. 339
 Корнилович А. О. 140, 163
 Коровин В. И. 414
 Королева Н. В. 371
 Котляревский Н. А. 344
 Кошелев В. А. 369
 Краснощекова Е. А. 280
 Красухин Г. Г. 415
 Кукольник Н. В. 170, 258, 269, 288, 426, 427, 429
 Кулжинский И. Г. 340
 Курциус Э. Р. 142, 407, 425
 Кюхельбекер В. К. 1, 35, 136, 359, 367, 369, 370, 371, 420, 435
 Ланкло де Нинон 186
 Лафонтен А. 259, 394
 Лебедева О. Б. 301
 Лейтен Л. 300
 Ленц Я. М. Р. 277
 Ленюшкина Л. Г. 369
 Лернер Н. О. 96
 Лезметс Х. Д. 255, 269
 Лихачев Д. С. 17
 Лонгинов М. Н. 202
 Лотман Ю. М. 164, 172, 173, 415
 Лукач Д. 337
 Любович Н. А. 235
 Маймин Е. А. 17, 436
 Макогоненко Г. П. 344
 Максимов Д. Е. 206, 212, 213, 215, 216, 235
 Мандельштам О. Э. 193
 Мандзони А. 338
 Маркович В. М. 169
 Маслов В. И. 122, 129, 138, 139
 Машинский С. И. 95
 Машков П. А. 104
 Медовой М. И. 436
 Мельгунов Н. А. 58
 Метьюрин Ч. Р. 409
 Мильтон Дж. 31
 Михайлова Е. Н. 302
 Михайлова Н. И. 414
 Мур Т. 382
 Муравьев А. Н. 156
 Муравьев-Апостол И. М. 164, 430
 Муравьев Н. 139
 Муравьев М. Н. 142, 170
 Муравьева О. С. 382
 Муханов П. А. 140
 Мэтьюрин Ч. Р. 357
 Набоков В. В. 36, 395, 414, 437
 Нагель Б. 432
 Надеждин Н. И. 96, 112, 136, 137, 246, 385, 386, 388, 402, 417, 427, 431
 Наполеон Бонапарт 77
 Нарезный В. Т. 324, 327, 345

- Недзвецкий В. А. 17
 Некрасов Н. А. 129, 178, 203, 406
 Немзер А. С. 169
 Нечаева В. С. 269
 Николукин А. Н. 36
 Новалис 43
 Нодье Ш. 62
 Нольман М. Л. 237
 Ободовский П. Г. 291
 Овидий 85
 Огарев Н. П. 189, 204
 Одоевский В. Ф. 9, 137, 209, 255, 268, 400, 420, 427, 431, 432, 436, 437
 Озеров В. А. 20, 35, 36, 286
 Окен Л. 247
 Оксман Ю. Г. 139
 Остерейх П. 383
 Ошис В. В. 437
 Павлов Н. Ф. 135
 Пеньковский А. Б. 94, 204, 318
 Перетц В. Н. 345
 Петрунина Н. Н. 345
 Печерский Алимпий 252
 Пигарев К. В. 205
 Писарев Д. И. 218
 Пиндемонти И. 165
 Платон 426
 Платонов А. П. 51
 Плетнев П. А. 42, 43, 44, 45
 Плещеев А. А. 26, 144, 148, 229
 Погорельский Антоний (А. А. Перовский) 22
 Погодин М. П. 45, 46, 47, 51, 69, 199
 Подолинский А. И. 38, 61, 107, 110, 114, 122, 127, 136, 138, 139, 178, 221, 224, 225, 228, 236
 Покровский М. 121, 138
 Полевой Кс. А. 195
 Полевой Н. А. 96, 170, 205, 243, 335
 Попов М. И. 365, 370
 Проскурин О. А. 95, 135, 414
 Протасова М. А. 10
 Путята Н. В. 204
 Пушкин А. С. 3, 7–9, 11, 12, 17, 18, 20, 22–25, 28, 34–40, 42, 44–48, 50–57, 59–62, 64, 66–72, 74, 76, 78–81, 83–85, 87, 89–101, 103, 107, 135, 136, 138, 140–142, 145–147, 154–157, 160, 161, 164–174, 176, 178, 184, 192–195, 199, 202, 203, 205, 206, 214, 216, 219, 220, 222, 231, 233, 236
 Пушкин В. Л. 20
 Радищев А. Н. 365
 Раевский В. Ф. 50
 Раевский Н. Н. (ст.) 17
 Раевский Н. Н. 149, 157
 Римская-Корсакова А. А. 396
 Роднянская И. Б. 236
 Розанов В. В. 193, 202, 205
 Розен Е. Ф. 105, 112, 135
 Рублев Андрей 252
 Руссо Ж.-Ж. 36, 48, 94, 98, 170
 Рылеев К. Ф. 1, 34, 37, 38, 61, 101, 106, 108, 109, 111, 122, 128–130, 132, 133, 136, 138, 140, 145, 148, 156, 157, 163, 164, 172, 174, 231, 235
 Саади 165
 Сакулин П. Н. 13
 Сандомирская В. Б. 94
 Сарабьянов Д. В. 437
 Сахаров В. И. 17
 Семенко И. М. 169
 Сен-Мартен Л. К. 236
 Сервантес Сааведра М. де 422
 Сиповский В. В. 13
 Скабичевский А. М. 336, 344
 Скотт В. 141, 337, 338, 344, 414
 Слонимский А. Л. 93
 Случевский К. К. 230, 237
 Смирнов А. А. 93
 Соколов А. Н. 13, 140, 206, 234, 235, 237
 Соколов В. 137
 Соллогуб В. А. 254
 Соллогуб Ф. К. 435
 Соловьев В. С. 170
 Сомов О. М. 322–324, 340, 342, 345, 346, 357, 365, 371
 Сталь А. Л. Ж. де 246, 250, 387

- Станкевич Н. В. 246, 269
 Степанов Н. Л. 170
 Стерн Л. 24, 400
 Стороженко Н. И. 91
 Стролого Перович Франа 344
 Тамарченко Н. Д. 100
 Тепляков В. Г. 50
 Тертуллиан К. С. Ф. 236
 Тик Л. 291, 370, 425
 Тимофеев А. В. 338
 Тойбин И. М. 175, 382
 Толстой А. П. 410
 Толстой Л. Н. 413
 Толстой Ф. И. 165, 314, 319
 Томашевский Б. В. 387, 414
 Топоров В. Н. 343
 Трифонов А. Н. 269
 Трубецкая Е. И. 129
 Турбин В. Н. 428
 Тургенев А. И. 325
 Тургенев И. С. 249, 255, 318, 401, 403, 406, 413
 Турчин В. С. 36
 Тынянов Ю. Н. 343, 393, 414
 Тэн И. 337
 Удодов Б. Т. 414
 Улыбышев А. Д. 114
 Уоррен О. 8
 Уразаева Т. Т. 404, 415
 Уэллек Р. 8
 Фаустов А. А. 95
 Федор Иоаннович 241
 Федоров А. В. 371
 Федоров Ф. П. 237
 Федута А. И. 415
 Феокрит 143
 Филимонов В. С. 351–353, 355, 356, 369, 370, 372
 Филиппова Н. Ф. 414
 Фишер В. М. 216, 217, 235
 Флобер Г. 400
 Фохт У. Р. 206, 235
 Фрейсе Маттиас 378, 379, 382, 383
 Фридлиндер Г. М. 36
 Фридман Н. В. 79, 97, 100, 170
 Хейзинга Й. 429, 437
 Хетсо Гейр 196, 204, 205
 Хильшер К. 173, 400, 415
 Хитрово Е. М. 269
 Ходанен Л. А. 235
 Хомяков А. С. 33, 198, 284–286, 288, 301
 Хух Р. 423
 Цейтлин А. Г. 140
 Чаадаев П. Я. 45, 94
 Черейский Л. А. 172
 Чимароза Д. 243
 Шаликов П. И. 146, 324
 Шапир М. И. 414
 Шарыпкин Д. М. 343
 Шатобриан Ф. Р. де 45, 89, 94, 172
 Шевырев С. П. 12, 199
 Шекспир У. 8, 17, 195, 277, 371, 422, 424
 Шеллинг Ф.-В. Й. 227, 230, 236, 424, 425
 Шенгели Г. А. 135
 Шенье А. М. 25, 196
 Шервинский С. В. 43
 Шиллер И. К. Ф. 62, 63, 96, 112, 250, 301, 373, 414, 437
 Шишков А. А. 35, 172, 289, 301
 Шишков А. С. 322
 Шкловский В. Б. 400
 Шлегель Ф. 366, 379, 382, 383, 424
 Шлейермахер Ф. 44, 94
 Шпет Г. Г. 99, 139
 Штанцель К. 399
 Эйхенбаум Б. М. 206, 211, 217, 227, 235, 236
 Эйхендорф Й. фон 24, 229
 Эпикур 186, 247, 339
 Эрлих В. 432
 Эткинд Е. Г. 382
 Юнг Э. 24, 147
 Юрьев Ф. Ф. 25
 Языков Н. М. 22, 33, 178, 246, 339, 381
 Якубович А. И. 139
 Янушкевич А. С. 35

Chmielewski H. v. 249
Chopin J. M. 96
Curtius E. R. 17, 140, 169, 437
Heier E. 280
Hielscher K. (см. Хильшер К.)
Kayser W. 17
Kluckhohn P. (см. Клюкхон П.)
Marcuse L. 436
Neuhauser R. 437

Reid R. 18
Rothe H. 280
Städtke K. 344
Stanzel F. 415
Stockinger L. 436
Strich F. 35, 97
Zelinsky B. 18
Walzel O. 301, 344, 369, 371

Оглавление

От автора	3
<i>Введение</i>	5
КАК НАВЕСТИ ПАЛЕЦ НА «ДОМОВОГО» (Подходы к русскому романтизму)	5
<i>Глава первая</i>	
«ТУДА НЕПОСВЯЩЕННОЙ ТОЛПЕ ДОРОГИ НЕТ» (Романтические оппозиции в лирике)	19
«Венок» или «венец»? «Шалаш» или «дворец»?	
«Халат» или «мундир»?	19
Апология лени	23
Выразимо ли «невыразимое»?	27
<i>Глава вторая</i>	
«САМОЕ ПОЛНОЕ ЦВЕТЕНИЕ РУССКОГО РОМАНТИЗМА» (Южные поэмы Пушкина)	37
«Кавказский пленник»	39
«Кавказский пленник» в зеркале пародий	57
«Братья разбойники» и «Бахчисарайский фонтан»	60
«Цыганы»	77
<i>Глава третья</i>	
«УСПЕХИ ПОСРЕДИ НАС ПОЭЗИИ РОМАНТИЧЕСКОЙ» (Модель романтического конфликта: Рылеев, Козлов, Вельтман и др.)	101
Портрет	102
Среди «других»	109
Отчуждение	111
Мотивы отчуждения	117
Любовь	126
Развязка коллизии	129
Некоторые итоги	132

Глава четвертая

«МОГУЧИЙ ОСВОБОДИТЕЛЬНЫЙ ШАГ ВПЕРЕД»

(Романтическая поэма как жанр) 141

Баллада, элегия, дружеское послание, идиллия 141

Конструктивный принцип романтической поэмы 154

Состав романтической поэмы 162

Глава пятая

«...ОН ШЕЛ СВОЕЮ ДОРОГОЙ ОДИН И НЕЗАВИСИМ»

(Поэмы Баратынского) 174

От «Эды» к «Балу» и «Наложнице» 174

Возвращение как структурный момент 180

Второй персонаж в конфликте 184

Сопряжение персонажей 189

Состав текста 191

«Спокойная красота» 193

Глава шестая

«НАД БЕЗДНОЙ АДСКОЮ БЛУЖДАЯ»

(Романтические поэмы Лермонтова) 206

«Мцыри» 206

«Демон» 219

Глава седьмая

«НОВЫЙ МИР, ФАНТАСТИЧЕСКИЙ, ПРЕКРАСНЫЙ, ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ»

(От лирики и поэмы к прозе и драме) 238

Ранняя проза Бестужева-Марлинского 238

Лирические опорные пункты 242

Повесть Погодина «Адель» 245

Автор и персонаж в прозе и драме 247

Глава восьмая

«ХУДОЖНИК В БОРЬБЕ С МЕЛОЧАМИ ЖИЗНИ»

(Трансформация романтической коллизии) 251

Жизненный путь персонажа 251

«Субстанция» персонажа и его «обличье» 255

Сатирические, нравоописательные и другие опорные пункты 258

«Дмитрий Калинин» Белинского и повести Павлова 261

Глава девятая

ЭНТУЗИАЗМ ПРОТИВ СКЕПТИЦИЗМА

(На пути к диалогическому конфликту) 270

Дмитрий Калинин и Сурский 270

«Странный человек» Лермонтова	275
Экскурс в прошлое: «Чувствительный и холодный» Карамзина	
Экскурс в будущее: «Обыкновенная история» Гончарова	277

Глава десятая

«ЛИТЕРАТУРА ВОЛИ» ИЛИ «ЛИТЕРАТУРА СУДЬБЫ»? (О романтической двуплановости)	281
---	-----

Двойная мотивировка во «Фрегате “Надежда”»	281
Двуплановость в драме «Ермак» Хомякова	284
«Трагедия рока»	288
Модификации «трагедии рока» на русской почве	295
Об одной особенности романа Лермонтова «Вадим»	298

Глава одиннадцатая

«БЕС МИСТИФИКАЦИЙ» (О драме Лермонтова «Маскарад»)	303
«Игра» против «маскарада»	303
Образы игры в романтической коллизии	309
Поединок с неизвестностью	313
Финал драмы	316

Глава двенадцатая

«СИЕ К ДАЛЕКОМУ СТРЕМЛЕНИЮ» (Романтическая коллизия на исторической и народной почве)	320
«Историческое» и «народное» как моменты оппозиций	320
Элегическая ситуация на исторической почве	324
Формы романтизации	326
Несколько замечаний об историческом романе	333
Усложнение романтического мира в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»	338

Глава тринадцатая

«ПОКЛОННИК СУЕТНЫМ МЕЧТАМ» (Романтическая поэтика в свете иронии)	346
«Странствователь и домосед» Батюшкова	346
«Дурацкий колпак» Филимонова	351
Ироническое остранение конфликта	357
Мистерия Кюхельбекера «Ижорский»	359
Романтическая двуплановость в свете иронии	363

Глава четырнадцатая

ПОЭЗИЯ ПРИ СВЕТЕ ИРОНИИ (О стихотворении Лермонтова «Не верь себе»)	372
Самое загадочное стихотворение Лермонтова	372

«Дело идет, кажется, о...»	376
«Художник должен быть выше своего произведения...»	379

Глава пятнадцатая

В СИЛОВОМ ПОЛЕ РОМАНТИЗМА

(«Борис Годунов» и «Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвые души» Гоголя)	384
--	-----

«Борис Годунов» Пушкина: в каждой сцене бездна пространства	384
«“Онегина” воздушная громада...»	393
«Герой нашего времени» и «Мертвые души»: линия авторской судьбы	403
«Приезд в деревню»	406

Заключение

Романтизм как направление	416
Русский романтизм в контексте европейского романтизма	421
Именной указатель	438

Учебное издание

Юрий Владимирович Манн

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА
Эпоха романтизма

Редактор **Н. В. Евстигнеева**

Корректор **А. А. Барина**

Художник **Д. А. Сенчагов**

Компьютерная верстка **О. С. Коротковой**

ИД № 00287 от 14.10.99

Подписано к печати 21.06.2001. Формат 60×90¹/₁₆.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 28.
Тираж 5000 экз. Заказ № 3819.

Издательство «Аспект Пресс»

111398 Москва, ул. Плеханова, д. 23, корп. 3.

e-mail: info@aspectpress.ru

www.aspectpress.ru

Тел. 309-11-66, 309-36-00

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».
143200 г. Можайск, ул. Мира, 93.



МАНН Юрий Владимирович — доктор филологических наук, профессор Российского государственного Гуманитарного университета, автор свыше 200 научных работ, в том числе 14 книг («Русская философская эстетика» (1969, 1998), «Поэтика Гоголя» (1978, 1988, 1996), «В поисках живой души. "Мертвые души: писатель–критика–читатель"» (1984, 1987), «Диалектика художественного образа» (1987), «"Сквозь видный миру смех..." Жизнь Н. В. Гоголя» (1994) и т.д.).

В книге известного литературоведа Ю. Манна **«Русская литература XIX века. Эпоха романтизма»** освещается один из ярчайших этапов русской классической литературы, представленный В. Жуковским, К. Батюшковым, А. Пушкиным, Е. Баратынским, М. Лермонтовым, Н. Гоголем и другими писателями. Основой анализа служат не политические формулы и понятия (как это нередко бывало в недавнем прошлом), но прежде всего категории эстетические и художественные: жанр, повествование, мотивы, коллизии и т.д. Русский романтизм предстает как развивающееся, многогранное явление, находящееся в русле романтического движения европейских литератур. Автор показывает, как в силовом поле романтизма возникают более сложные, «неромантические» явления, такие как Пушкинские «Борис Годунов» и «Евгений Онегин»; «Герой нашего времени» Лермонтова; «Мертвые души» Гоголя.



ISBN 5-7567-0156-7

