



Л. Я. ГИНЗБУРГ

РАБОТЫ  
ДОВОЕННОГО ВРЕМЕНИ

*Тече*

Л. Я. Гинзбург

РАБОТЫ  
ДОВОЕННОГО ВРЕМЕНИ



Санкт-Петербург  
ИД «Петрополис»  
2007

Серия «Ленинградская гуманитарная мысль 1920–40-х гг.»

УДК 82.07

ББК 81.2

Г 46

**Гинзбург Л. Я.**

Г 46

Работы довоенного времени: Статьи. Рецензии. Монография. Вступительная статья С. Савицкого. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2007. — 628 с.

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

В сборник вошли не переиздававшиеся работы Л. Я. Гинзбург, написанные во время учебы в Государственном институте истории искусств и после его расформирования в годы советизации академической системы. В споре с учителями — Ю. Тыняновым, В. Шкловским и Б. Эйхенбаумом, — начинающая исследовательница ищет новый исторический метод изучения литературы. Ее статьи, рецензии и монография о Лермонтове — неотъемлемая часть интеллектуального контекста Ленинграда и Москвы 1920-х–30-х годов.

© Кушнер А. С., наследник, 2007.

© Савицкий С. А., вступительная статья, составление, 2007.

© ИД «Петрополис», 2007.

ISBN 978-5-9676-0112-0

## Индивидуальное обаяние истории

Довоенные работы Гинзбург известны филологам, но вряд ли знакомы широкому читателю. До сих пор они ни разу не переиздавались. Собрать их под одной обложкой будет полезно для тех, кто занимается русской литературой XVIII–XIX вв. В то же время эти тексты предназначены не для узкого круга специалистов. В большинстве своем это эссе о разных эпизодах и проблемах истории романтизма, которые могли бы быть интересны и поклонникам Гинзбург, и тем, кто увлекается этим периодом русской культуры. Гинзбург установила для него довольно широкие временные рамки — он охватывает почти всю первую половину XIX в. Опубликовать вместе ее довоенные работы имеет смысл уже потому, что в них рассказана мало известная предыстория хорошо нам знакомого автора книг «О лирике», «О психологической прозе», а также эссе и «Записных книжек», вышедших в окончательной авторской редакции в конце 1980-х. Эта книга предоставляет возможность познакомиться с Гинзбург задолго до того, как она стала одной из ведущих фигур предперестроечной и перестроечной культуры. Перед вами материалы для интеллектуальной биографии ученицы формалистов, исследования и заметки, написанные в начале ее литературной карьеры. По ним можно проследить ее формирование как писателя и филолога. Вместе с учителями и соучениками ей пришлось пережить гонения во время советизации академической системы на рубеже 1920–30-х. После расформирования Зубовского института, вынужденная отказаться от занятий филологией, она предприняла попытку стать писателем, одновременно преподавая на рабфаке. Ее опыт в детской прозе роман «Агентство Пинкертон» не был удачен, но дневник, который она вела с начала 1920-х гг., постепенно стал литературной лабораторией. Здесь Гинзбург искала новые формы письма для наблюдений над складывавшимся на ее глазах новым обществом — над тем, как прежние привычки сосуществуют с новым советским укладом. Этот поиск всегда шел параллельно ее занятиям историей русской литературы. Примеры из прошлого соотносились с современной культурой и политикой, помогая лучше понять происходящее вокруг. Ее записные книжки и эссе сложно воспринять вне ее



филологических интересов. Такому балансу истории литературы и литературной практики ее учили Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум и Виктор Шкловский, это была чрезвычайно полезная, но иногда очень сложная школа. Наконец, в середине 1930-х Гинзбург удается литературоведческая карьера, она много печатается и накануне войны даже издает кандидатскую диссертацию о Лермонтове как монографию. Литературное творчество по-прежнему остается для нее домашним занятием, хобби. Впрочем, ее тексты 1930-х гг., опубликованные полвека спустя, иногда могут рассказать о своей эпохе гораздо больше, чем журнал «Звезда» или газета «Литературный Ленинград».

Основанием для издания довоенных филологических работ Гинзбург под одной обложкой также служит то, что их объединяет поиск основ литературного творчества. Главное, что занимает ее в 1920–30-е гг. — вопрос о том, как практически создается литературный текст, а также как социально и психологически развивается писатель. В «Записных книжках» и эссе этих лет Гинзбург в первую очередь самоопределяется в культурной и политической ситуации, сложившейся в годы строительства социалистического общества, и ищет свои темы. Конечно, многие проблемы, которые интересуют ее до войны, можно найти на страницах ее докторской диссертации и книги о «Былом и думах» Герцена, а также в статьях 1940–50-х гг. Но тем не менее, особенно для ее прозы, блокада становится переломным моментом. Блокадные записи, впоследствии переработанные в несколько текстов о жизни в осажденном Ленинграде, самым материалом и экзистенциальными темами, которые навязывала людям война, существенно отличаются от прежних литературных экспериментов. Этот анализ общества, в котором даже при отсутствии элементарных условий существования люди движимы обычными социальными амбициями и интересами, свидетельствует о том, что реальность войны делала гораздо менее насущными размышления о своем месте в обществе и литературе.

В книгу вошли статьи и рецензии, печатавшиеся в изданиях Государственного института истории искусств, научных сборниках и периодике. Также здесь публикуются предисловия к книгам Вяземского и Бенедиктова, вышедшим в «Библиотеке поэта», послесловие к «Старой записной книжке» Вяземского и статья о детской исторической повести, написанная во время работы над романом «Агентство Пинкертона». Хотя монография «Творческий путь Лермонтова» была издана в 1940 г., работа над ней шла с середины 1930-х гг., и она по праву также включена в этот сборник. Самые поздние вещи, вошедшие в него, — рецензии на издания Веневитинова и Лермонтова, вышедшие в начале 1941 г., но

непосредственно связанные с ранними работами Гинзбург. Тексты распределены по трем рубрикам (статьи, рецензии и книга) и публикуются в хронологическом порядке. Такое построение помогает представить в целом филологическую работу Гинзбург довоенного времени и проследить ее развитие со времени учебы у формалистов до первых успехов в академической карьере историка литературы. Особенно отчетливо изменения во взглядах исследовательницы на фоне эволюции советского общества и академической системы прослеживаются в статьях разного времени об одном авторе. В первой работе о Вяземском, опубликованной в младоформалистском сборнике «Русская проза» (1926), дается исторический портрет его литературной личности, иллюстрирующий идеи Тынянова. В послесловии к «Старой записной книжке», изданной через три года, речь идет о поэтике литературной смеси, фигуре автора и литературном сознании. Здесь ученица уже полемизирует с учителем. Во вступительной статье к сборнику стихов Вяземского, вышедшему в «Библиотеке поэта» (1936), основное внимание уделено социологической стороне его творчества. Похожая эволюция от имманентного анализа учителей к социальной истории литературы обнаруживается также в трех текстах о Бенедиктове 1927, 1936 и 1939 гг.

Эта вступительная статья к сборнику работ Гинзбург 1920–30-х гг. служит пояснением, затрагивающим лишь несколько важных сюжетов ее раннего творчества. Обширный комментарий к ее филологическим работам на настоящий момент сделать невозможно, поскольку даже ее архив, летом 2007 г. поступивший в рукописный отдел Российской национальной библиотеки, разобран еще не до конца. Представить в целом довоенное литературоведческое наследие Гинзбург сложно и потому, что говорить о нем отдельно от ее литературного творчества едва ли имеет смысл. Как уже было сказано выше, Гинзбург не была ни академическим ученым, ни писательницей в отдельности, но одновременно совмещала в себе исследовательницу и литератора. Ее интеллектуальные интересы и опыт прозаика дополняют друг друга, влияют друг на друга, развивают друг друга. Иногда литературоведение отходит на второй план, иногда доминирует. Перед нами яркий мыслитель, которого на жаргоне современного гуманитария можно было бы назвать интеллектуалом, не устроенным институционально. Было время, когда писательница Гинзбург содержала на гонорары за литературную пощенщину филолога Гинзбург, но бывало и наоборот. Отсюда первый сюжет этой вступительной статьи — развитие ученицы формалистов в довоенные десятилетия и как литератора, и как историка литературы. Я постараюсь показать обе стороны ее творчества. Учитывая, что в позднесоветские годы

к ней пришла слава именно эссеиста, пишущего о социальной психологии и историческом опыте в литературе, тем более важно проследить, как складывалась двойственная литературная персона поклонницы и отчасти даже изобретательницы «промежуточной» литературы.

Другой важный сюжет ее интеллектуальной биографии довоенных десятилетий — спор с учителями. Гинзбург была ученицей формалистов, до середины 1920-х годов декларировавших понимание литературы как самодостаточного явления вне психологии, социологии и политики. Именно имманентной теории литературы, эстетике «чистого искусства» она приехала учиться из Одессы. Впрочем, уже в начале 1920-х она интересуется психологией в литературе и определяет свою позицию в современном литературном процессе на фоне дискуссии о наследии символизма в творчестве акмеистов — в частности, для нее была важна статья В. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (Савицкий 2007). Еще до переезда в Ленинград она отдает предпочтение рациональному отношению к творчеству, рефлексивности и ясному сухому стилю как способу выражения опыта в литературе. Этот конфликт между литературой как таковой и литературой как формой разговора о социально-психологических проблемах будет для нее чрезвычайно продуктивным долгие годы. Ее учителя с середины 1920-х гг. начинают все больше интересоваться историей, психологией и социологией литературы. Для Гинзбург и младоформалистов это только усугубляет противоречие между «чистым искусством» и искусством опыта, тем более что эта полемика ведется во время построения нового социалистического общества. Реализация социалистической утопии и модернистский индивидуализм — исторический фон спора Гинзбург с Тыняновым, Эйхенбаумом и Шкловским, в котором формируется будущий автор знаменитых книг, эссе и «Записных книжек».

\*\*\*\*\*

Л. Гинзбург начинает карьеру литератора и филолога после обращения ее учителей к исторической и социологической проблематике в середине 1920-х гг. В 1924–25 гг. она делает первые самостоятельные шаги как писатель и литературовед и много лет спустя открывает «Записные книжки» заметками 1925 г. Она оставляет за скобками более ранний опыт и его преломление в дневниках, которые, хотя и не были напечатаны при жизни автора, сохранились в ее архиве. С середины 1920-х формалисты, недавно выступавшие за самодостаточность формы, начи-

нают поиск исторического и социального содержания. Политический подтекст, навязанный Л. Троцким теории ОПОЯЗа (Троцкий 1923), вынудил мэтров вступить в дискуссию.

Несмотря на радикализм «перманентного революционера», Троцкий не верил в возможность создания новой пролетарской культуры. Он настаивал на необходимости «попутчиков», считая, что культура по происхождению своему буржуазна, формируется не одно десятилетие, если даже не столетиями. Впрочем, по сравнению с политикой в его доктрине эта сфера играла незначительную роль. Ни Троцкий и его сторонники, ни формалисты не смогли доказать своей правоты перед третьей силой — государственной идеологией.

В начавшейся дискуссии «попутчикам» Тынянову, Шкловскому и Эйхенбауму пришлось пересмотреть имманентную теорию литературы. Они попытались ввести в литературоведение «другие ряды», «литературный быт» — альтернативы марксистской социологии и истории (Галушкин 1992; Гринфелд 1987; Тынянов 1977: 518–521; Чудакова 1985; Шкловский 1990: 508, 516–517). Это было вынужденным шагом, но, привыкшие быть в центре событий, формалисты до конца 1920-х гг. рассчитывали на то, что сумеют справиться с этой ситуацией и совершить еще одну научную революцию. Тынянов, наименее склонный среди них к социологизации имманентного метода, в 1926–27 годах обсуждал возможность включения социального в литературоведение:

«Ю. Н. <Тынянов> говорил как-то со мной о необходимости социологии литературы (он ведь не боится слов), но только могут ее написать не те, кто ее пишут. <...> Надо собраться с силами и задуматься над азами еще не проторенной дисциплины» (Гинзбург 2002: 31).

В «Записных книжках» этот фрагмент следует за отрывком, озаглавленным «Литературная социология», в котором Гинзбург и И. Тронский сходятся на том, что в сложившейся ситуации нельзя не учитывать социальный фактор в истории литературы, и пример учителей тому подтверждение:

«На днях разговор с Иос. М. Тронским, который как-то окончательно утвердил мои мысли последнего времени: нужна литературная социология. Два года тому назад Шкловский объявил публично: “Разве я возражаю против социологического метода? Ничуть. Но пусть это будет хорошо”.

Нужно, чтобы это создавалось на специфических основаниях, которые могут быть привнесены специалистами — историками литературы с учетом социальной специфичности писательского быта. Условия профессионального литературного быта могут перестроить исходную

социальную данность писателя. В свою очередь, эта первоначальная закваска может вступить с ними во взаимодействие. <...>

Борис Михайлович (Эйхенбаум) затеял книгу о писательском быте. Это как раз то, что он сейчас может и должен сделать.

Да, разумеется, “имманентность литературной эволюции” дала трещину, и разумеется, много точек, в которых “формалисты” могли бы дружески пересечься с социологами литературы» (1927; Гинзбург 2002: 31).

Младоформалисты в самом деле скептически относятся к насаждаемой социологии. На их глазах проводится реформа академической системы и происходит идеологизация интеллектуальной работы, последствия которых были ощутимы и в Институте истории искусств. С 1926 года семинар по марксизму становится все менее и менее формальной процедурой, влияя на институтскую жизнь в целом.

Как следует из архивных разысканий К. Кумпан, в 1927 году на этом самом семинаре, ставшем уже обязательным для аспирантов и молодых ученых, Г. Гуковский выступил с докладом «К вопросу о взаимоотношении литературы и культуры», ставящим под сомнение необходимость привлечения экономики и политики в изучение литературы. Его критиковали аспирант И. Соллертинский и руководитель семинара Я. Назаренко<sup>1</sup>.

В апреле 1927 г. Гинзбург приходит к выводу о том, что кризис имманентного метода на фоне насаждения марксизма и поисков независимой от государственной культурной политики социологии литературы был следствием ситуации середины 1920-х:

«Сейчас несостоятельность теории имманентного развития литературы лежит на ладони <...>. Большие теории не рождаются готовыми, они любят время и непонимание; в особенности же не рождаются они из разумного рассуждения.

Если бы методологией руководила логика, то <...> под влиянием правильно построенной аргументации противника, методология <могла бы> умирать и замещаться другой. <...> к счастью, методология только оформляется логикой, — порождается же она личной психологией и стихийным историческим инстинктом. Методологию, к<a>к любовь, убивают не аргументацией, а временем и необходимостью» (Записная книжка. Т. II. 21.04.1927–7.02.1928. [8–9])<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ЦГАЛИ СПб., ф. 82, он. 3, ед. хр. 34, л. 10–11 об. Архивная справка использована с любезного разрешения К. Кумпан.

<sup>2</sup> Архив Л. Я. Гинзбург, летом 2007 г. поступивший в РНБ (ф. 1377), пока что находится в обработке. Здесь и далее ссылки на неопубликованные «Записные книжки» даются с указанием номера тетради, датами ведения записей в ней и страниц, на которых запись сделана.

Место социологии формалистов и младоформалистов было маргинально относительно нескольких соперников марксистской социологии, хотя амбиции мэтров, судя по всему, были гораздо выше. В первую очередь в число оппонентов марксизма входили «Новый Леф» и социологическая поэтика Б. Арватова, которых с легкой руки напостовца Л. Шемшелевича окрестили советизмом «формсоцство», формально-социологический метод (На литературном посту 4–5, 1929: 108–114). Другой альтернативой была книга Л. Шюккинга «Социология литературного вкуса», переведенная и изданная Н. Берковским и В. Жирмунским, — исследование взаимоотношений автора и читателя в Англии времен Шекспира (Шюккинг 1928). Ближайшие «соседи» формалистов по «неортодоксальной» социологии — Н. Берковский, Г. Винокур и в меньшей степени В. Жирмунский, написавший предисловие к книге Шюккинга, но в принципе занимавшийся традиционными историко-литературными исследованиями. Дискуссия ведется на общей территории, и, несмотря на ожесточенные споры, многие авторы печатаются одновременно в, казалось бы, враждующих друг с другом изданиях. Так, полемика с лефовцами не помешала опубликовать редакции «На литературном посту» рекламную аннотацию на «Старую записную книжку» Вяземского, подготовленную ученицей главных противников Л. Гинзбург (На литературном посту 13, 1929). Двумя годами раньше именно здесь были напечатаны важные для перехода учителей от имманентного метода к вопросам истории статьи Эйхенбаума «Литература и литературный быт» (На литературном посту 9, 1927) и Тынянова «Вопрос о литературной эволюции» (там же 10, 1927).

Мэтры верят в то, что смогут повлиять на ситуацию и не потерять прежние позиции. Между тем, попытка возрождения ОПОЯЗа в новой социологической версии не удастся, а идеологизация академической системы в итоге вынуждает формалистов уйти из Университета и Института истории искусств (Галушкин 2000). С каждым годом они теряют политический капитал. В 1924 году на статью Б. Эйхенбаума «Вокруг вопроса о формалистах» откликается марксистская интеллектуальная элита — П. Коган (Печать и революция 5, 1924: 32–35) и А. Луначарский, ранее включившийся в дискуссию как ведущий диспута «ЛЕФ и марксизм» 3 июля 1923 года в Малом зале Консерватории (Там же: 19–31). Несколько позже по этому вопросу высказался даже Н. Бухарин (Бухарин 1925). Проходит несколько лет, и формалисты уже играют далеко не главные роли. Оппоненты 1927–28 годов значительно ниже рангом. Это не идеологи нового государства, но функционеры из Академии наук и Университета.

Младоформалисты поддерживают учителей в конфликтах с этими чиновниками — например, на знаменитом диспуте в Тенишевском училище в марте 1927 г.<sup>3</sup> В выступлениях мэтры по-разному мотивируют свой переход к социологии и истории. Томашевский — необходимостью исследования природы жанра. Шкловский — интересом к тематике и проблематике «переживания вещи в искусстве». Эйхенбаум — потребностью в изучении «литературного труда». Социологизированность их позиции подчеркивается в отчете о дискуссии, опубликованном «Новым ЛЕФом» (4, 1927: 45–46). Тынянов в статье «Вопрос о литературной эволюции» (На литературном посту 10, 1927) пытается в рамках теоретического системного подхода установить соотношение «историзма» и «лингвистического модернизма», как это сформулировали авторы комментариев к академическому изданию его исследований (Тынянов 1977: 522).

В эти же годы Эйхенбаум ведет семинар, посвященный проблемам литературного быта, и пишет «Мой временник». Под его руководством участники семинара М. Аронсон и С. Рейсер издают сборник материалов «Литературные кружки и салоны» (Аронсон & Рейсер 1929). Под редакцией Шкловского в Москве готовится книга об А. Смирдине «Словесность и коммерция» (1929). В 1928 году, к столетию Л. Толстого, важному событию для государственной пропаганды, «Новый ЛЕФ» публикует «формально-социологическое исследование» Шкловского, посвященное деформации исторических фактов в «Войне и мире». Брик режюмирует эту работу так:

«Какая культурная значимость этой работы? Она заключается в том, что если ты хочешь читать войну и мир двенадцатого года, то читай документы, а не читай “Войну и мир” Толстого; а если хочешь получить эмоциональную зарядку от Наташи Ростовской, то читай “Войну и мир”» (Новый ЛЕФ 11–12, 1927: 63).

В контексте борьбы левых с романтизацией революции накануне десятилетия Октября<sup>4</sup> критика художественных версий истории, по мнению одного из лидеров левого искусства, должна была бы прозвучать злободневно. Однако противопоставить идеологизации недавнего прошлого эстетизацию факта было политически неадекватной позицией. Возможно, более действенным ответом на государственный заказ, чем

<sup>3</sup> Материалы диспута «Марксизм и формальный метод», прошедшего 6 марта 1927 г. в бывшем Тенишевском училище, и «Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 г.» Г. Тиханова см. в: Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 247–287.

<sup>4</sup> См., напр.: Брик Осип. Против романтизации // Новый ЛЕФ. 1927. № 10. С. 1–2.

документальное свидетельство о революции или попытка создать альтернативную социологию, мог бы стать альтернативный вымысел истории, альтернативная мифологизация.

С самого начала своей литературной карьеры Гинзбург, как и другие младоформалисты, оказывается в неопределенной ситуации. Мэтры — бунтари и новаторы, — учат следовать собственному примеру, но, отказавшись от прежних идей, находятся в поиске новой истории литературы. Их аспиранты начинали учиться имманентному анализу, но во второй половине 1920-х тоже все больше интересуются науками об обществе. Младоформалисты как последователи новаторов открыто полемизируют со своими научными руководителями на семинарах<sup>5</sup>.

Б. Бухштаб в 1926 году выступает в Бумтресте с докладом «Критика имманентной теории литературы». В. Гофман делает сообщение, ставящее под сомнение применимость основанного на эстетике футуризма формального метода к творчеству Рылеева (Гинзбург 2002: 50–52). Гуковский с самого начала занял критическую позицию, будучи аспирантом Жирмунского (Устинов 2001). К 1926 году он успел поссориться со всеми мэтрами, заявив о начале поиска нового «объекта науки» (Гинзбург 1989: 14), а через несколько лет опубликовал резкую рецензию на социологические работы Шкловского и «Словесность и коммерцию» (Гуковский 1930). В. Каверин публикует роман-памфлет «Скандалист», где неллицеприятно изображен Шкловский (впрочем, для Тынянова он был не только верным учеником, но и родственником). Гинзбург тоже постепенно вступает в спор с Тыняновым, о чем пойдет речь ниже.

Учителя в свою очередь постоянно подчеркивают свое превосходство. В «Записных книжках» Гинзбург немало примеров того, как старшие формалисты скептически высказывались о работах учеников:

«У них <мэтров — С. С.> была привычка к легким победам над учителями. Был момент, когда они выжидали, не окажемся ли мы сразу умнее их, мы не оказались умнее их. <...> они презирают нас за то, что мы не успели их слопать, — и в особенности за то, что мы не испытываем потребности их слопать. Они усматривают в этом недостаток темперамента» (Записная книжка. Т. II. 21.04.1927–7.02.1928. [28]).

«Боря <Бухштаб> передал мне “по секрету” дошедшую до него фразу Тынянова о нас (об учениках, о “молодом поколении”): “Что же, они пришли к столу, когда обед съеден”» (1927; Гинзбург 2002: 33).

После конфликта между Томашевским и Эйхенбаумом в апреле 1927 г., закончившимся третейским судом 12 июня (Гинзбург 2001:

<sup>5</sup> Об истории отношений между учениками и мэтрами см.: Устинов 2001а.



7.07.27), ученики все чаще упрекают учителей в мелочности и потере интереса к новаторской науке:

«Формалисты умели ошибаться <...> в таком-то году (напр<имер>, в 916-м) ошибки, будучи ошибками, еще не были ошибками, а были откровением. <...> В. М. Жирмунский как-то, говоря со мной о новых взглядах Тынянова, заметил: я с самого начала указывал на то, что невозможно историческое изучение литературы вне соотношения рядов. Но тогда это утверждение было вредным, потому что ослаблявшим динамику первоначального выделения литературной науки как специфической.

Бор. Мих. еще недавно отстаивал пресловутую теорию имманентного развития литературы не потому, чтобы он был неспособен понять выдвигаемую против нее, в сущности нехитрую, аргументацию, а потому, что безошибочный инстинкт новатора подсказывал ему беречь свою слепоту до последней возможности, до того момента, когда она перестала быть плодотворной. Нетрудно было усвоить разумную аргументацию Жирмунского, трудно было усвоить ее тогда и таким образом, чтобы из нее непосредственно вытекла теория функций, которой мы все живем <...>

Все дело в том, что научное изучение требует искусственного сужения объекта. Он должен быть видим с одной точки зрения. <...>

Исследования, которые похожи на все исследования сразу — бывают талантливы, но не бывают плодотворны.

Вот почему “литературный быт” раздражает назойливостью, а не уозостью. Потребность во всепоглощающих одномерных взглядах на вещи — быть может, последнее, что связывает наших учителей с чистой наукой.

Для меня приемлемее, не фактически, а так ск<азать>, идеологически, самые крайние литературно-бытовые выступления Бориса Михайловича, чем его последняя статья о Толстом, которая так и кишит точками зрения.

Большие теории не рождаются готовыми, они любят время и непонимание, в особенности же не рождаются они из разумного рассуждения» (20-е числа апреля и 28 июля 1927. Записная книжка. Т. II. 21.04.1927–7.02.1928. [7–10]).

Гинзбург не одобряет новые взгляды Тынянова и Эйхенбаума на литературу. Для нее новаторство приравнивается к ошибке, одностороннему взгляду на вещи, которые, тем не менее, приводят к открытиям. Такая продуктивная ошибка была в основе ранних опоязовских идей, «литературный быт» и теория функции Тынянова тоже были научным открытием, но статья Эйхенбаума о психологии у Толстого кажется ей совмещением чуждых друг другу методов, идей и взглядов. В них она не находит плоского, но неожиданно верного понимания вещей. Учителя

утратили научное безумие, которое единственно и может приводить к открытиям. Они всего лишь непоследовательны во взглядах, и эта опасность подстерегает всякого, кто принимает активное участие в постоянно меняющейся культурной жизни, отказывающейся от многих прежних традиций. Одним из эпиграфов к «Скандалисту» Каверина были строчки из «Высокой болезни» Пастернака «Я не рожден, чтоб три раза / смотреть по-разному в глаза». Адресат этого упрека в непостоянстве интеллектуальной позиции — скорее всего, прототип одного из главных героев романа Шкловский. Сами младоформалисты требуют от интеллектуальной работы большей основательности, традиционализма.

В письме к Бухштабу Гинзбург называет учителей «сеμίтами» (другой вариант «наши фантомы»), а самих себя «арийцами» (Гинзбург 2001: 7.07.27, 5.08.27). Возможно, здесь обыгрывается теория Х. С. Чемберлена о творческом начале, присущем только арийской расе, в то время как евреи, по его мнению, его лишены (Чемберлен 1899: 257–260, 321–531). Соответственно старшие формалисты причислены к «сеμίтам», лишенным творческих способностей, себя же младоформалисты относят к «арийцам», ученым, которых ждут большие открытия. Этой идеей был увлечен Э. Метнер — фигура, чрезвычайно важная для символизма (Юнгтрен 2001: 35, 44), с которым Гинзбург будет вести полемику долгие годы.

В результате напряженных отношений между учителями и учениками на семинаре, где Эйхенбаум читал доклад о теории литературного быта, произошла ссора. По версии Гинзбург, внешним поводом был ее неудачный каламбур:

«В начале своего злополучного выступления в Бумтресте Гуковский много говорил о том, как исследователь рождает (чуть ли не рождает) исследуемое произведение.

От нечего делать и не предвидя надвигавшегося несчастья, я написала Бор. Мих. записочку: “Борис Михайлович, предлагается переименовать Бумтрест в родильный дом имени Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова”.

В конце своего не менее злополучного резюме Б. М. между прочим огласил записку и добавил: “Но если так пойдет дальше, то Бумтрест придется переименовать не в родильный, а в сумасшедший дом, и не имени, а памяти Эйхенбаума и Тынянова» (1927; Гинзбург 1992: 155).

К лету 1927 г. Тынянов и Эйхенбаум объявляют о расформировании семинара. Младоформалисты организуют свой семинар — «Общество Кружок Самообразования», как шуточно называет его Гинзбург (Гинзбург 2001: 07.07.27). Председателем избирается Гофман, среди

участников Бухштаб, Каверин, Коварский, Степанов, Гинзбург и более младшие аспиранты и студенты — «ученики учеников», по выражению Гуковского. Планируется издание сборников статей о русской поэзии и о современной литературе (Гинзбург 2001: 7.07, 9.08.27). Это первые попытки младоформалистов обрести самостоятельность в литературе и филологии. Речь идет не о разрыве с учителями, но о споре, в котором вырабатывается своя точка зрения.

Гинзбург и Гуковский (дружившие и длительное время бывшие соседями) в большей степени, чем другие младоформалисты, ищут иное применение социальному анализу в исследованиях. Несмотря на очевидную разницу их научных интересов и темпераментов, их объединяет общая черта — оба крайне внимательны к современности. В 1930-е гг. Гуковский состоялся именно как социолог литературы, но в его классических работах о литературе и общественной мысли XVIII в. нет ничего общего с вульгарным марксизмом и редки пересечения с социологическими поисками учителей<sup>6</sup>. А. Зорин в предисловии к переизданию учебника по истории русской литературы XVIII в. высоко оценивает социологические интерпретации Гуковского. Кроме того, он выделяет три обстоятельства, при которых возникала необходимость использования марксистского метода в СССР 1920–30-х гг.:

«шанс профессионально сохраниться и реализоваться»; «обещание всеобъемлющего синтеза, приведение огромной массы разнообразных явлений к единому знаменателю, куда более универсальное», чем формализм. И третье: в те годы «казалось, что <марксистская — С. С.> интерпретация закономерностей развития человечества <...> подтверждается реальной динамикой исторического процесса» (Зорин 1998).

Для Гинзбург социологическая проблематика — не только начало новаторских исследований, но и первые писательские опыты. В отрывке «Литературная социология» (1927), о котором уже шла речь выше, она обращает внимание на зависимость литературного творчества от социально-экономического статуса писателя. Речь идет в том числе о Вяземском, авторе «Старой записной книжки», — предмете ее ранних филологических разысканий:

«Вяземский, в рассуждениях которого можно найти начатки литературной социологии, выделял “писателей-аматеров”, к которым при-

---

<sup>6</sup> См. книги Г. Гуковского: Очерки по истории русской литературы XVIII в. Л., 1936; Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII в. Л., 1938. А также его статьи о современной литературе: Радицев как писатель // Радицев: Материалы и исследования. М.; Л., 1936; О Маяковском // Звезда. 1940. № 7.

числял Державина, Дмитриева. Здесь речи нет о дилетантстве в нашем понимании. <...> “Аматерством” Вяземский обозначал момент литературно-социологический, — именно экономическую независимость писателя от его литературного труда, — факт, который какой-то стороной и в какой-то мере должен влиять на всю его производительность. На примере Пушкина просматривается, как профессиональная, принципиальная меркантильность вступает в свои права за счет аристократического аматерства» (Гинзбург 2002: 31).

Вопрос о том, зарабатывает писатель литературой или занимается ею, не рассчитывая на гонорары, был подсказан не только социологическими идеями Эйхенбаума и Шкловского. Во второй половине 1920-х шла дискуссия о литературном труде, в особенности занимавшая активистов «ЛЕФа». «Старая записная книжка» одновременно послужила материалом для социально-экономических наблюдений Гинзбург над литературой и стала примером для подражания. Во вступительной заметке к первой опубликованной подборке «Из старых записей» она пишет:

«Прозой Вяземского я занималась начиная с 1925 года. Тогда же это занятие навело меня на мысль — начать самой нечто вроде “записной книжки”» (Гинзбург 1982: 351).

В споре с Тыняновым, Эйхенбаумом и Шкловским, сформировавшим интеллектуальные и эстетические ценности Гинзбург, социология является интеллектуальным контекстом. Вместе с тем она сопряжена с государственной идеологией, навязываемой гуманитарной науке, и воспринимается обостренно в реальности создававшегося в эти годы нового общества (Савицкий 2006). В 1928 году уже очевидно, что представлять литературу вне социально-политической и исторической реальности означает обречь себя на существование вне современности. Главный вопрос — как заниматься социологией литературы профессионально, но не из карьеризма:

«В настоящее время неправильно разделять наших историков литературы на тех, которые пользуются социологическими методами, и тех, которые ими не пользуются. Нас следует разделять на тех, чьи социологические методы немедленно вознаграждаются (местами, деньгами, хвалами), и тех, чьи социологические методы не вознаграждаются. Моя амбиция между прочим в том, чтобы принадлежать ко второй разновидности» (Гинзбург 1989: 72).

Полемика Гинзбург с учителями начинается с робких возражений.

\*\*\*\*\*

В первой статье Гинзбург «Вяземский-литератор», написанной в рамках работы о Вяземском под руководством Тынянова, очевидных разногласий с мэтром нет. Тем не менее, в письмах Бухштабу есть несколько критических высказываний об идеях «Архаистов и Пушкина» (Тынянов 1926), свидетельствующих о начале расхождений с позицией учителя. Многие положения этой статьи обсуждались на занятиях в Институте истории искусств в 1922–24 гг. С точки зрения мэтра «литературная смесь» и «Старая записная книжка», в частности, — пример малых второстепенных жанров, их развитие определяет развитие историко-литературного процесса. Вяземский для Тынянова — представитель карамзинистов, литературной группы, борьба которой с младшими архаистами является альтернативным описанием эпохи противостояния классицистов и романтиков. В статье Гинзбург о Вяземском из сборника «Русская проза» автор «Старой записной книжки» предстает цельной личностью. И все-таки некоторые вещи, на которых ученица Тынянова не заостряет внимания, кажутся ей не до конца понятными. Несмотря на признательность Карамзину, Вяземский был склонен к архаизму стиля. Он разделял стремления романтиков к актуальности и пафос дилетантизма как сохранения уникальной индивидуальности. Житейские обстоятельства и литературная политика приближали его к романтизму, но по складу он был архаистом. В частной переписке Гинзбург высказывает сомнения, что такой портрет смотрится совершенно естественно. Все-таки между прагматическим романтизмом Вяземского и его литературным архаизмом есть явная несостыковка. Раскрывая это противоречие, ученица Тынянова ставит под вопрос целесообразность тыняновской замены классицистов и романтиков на младоархаистов и карамзинистов. Ее герой не вписывается в эту схему:

«Ну, хорошо: классицизм и романтизм “просеялись” — мне не жалко! На их месте оказалось конкретное явление: борьба младших архаистов с карамзинистами — очень хорошо, а что если эта конкретность в свою очередь окажется суммарной, когда дело дойдет до объяснения единичных фактов.

<...> Я не понимаю, почему карамзинисты, “сглаживатели” Михаил <...> Муравьев и Батюшков воспевают Ломоносова, которого Пушкин берет под подозрение; почему сглаживатель Муравьев сравнивает Хераскова чуть ли не с Тассом и Гомером, а сглаживатель Батюшков отзывается о Хераскове весьма холодно, и так до бесконечности.

А князь Петр Андреевич, так тот прямо рассыпается на мелкие ку-сочки...

<...> нет ничего легче, как дотыняниться до того, чтобы за вычетом всех схем остаться при одном понятии отдельной литературной личности.

Но... личности, в качестве замкнутого творческого сознания, в свою очередь, не существует. И, за вычетом этого самого сознания, нам остается ходить вокруг да около личности. А хождения около личности достаточно для того, чтобы уже без дальнейших околичностей упереться в безличность» (Гинзбург 2001: 7.07.1925).

Заочный спор с Тыняновым после серии каламбуров обнаруживает проблему литературного сознания – описания истории литературы как взаимодействия между позициями разных литераторов. Гинзбург сомневается, что историю можно построить на поэтике, не учитывая социальную жизнь литературы. Мэтр ранее считал эти вопросы посторонними для литературоведения и лишь в статьях «Литературный факт» и «Вопрос о литературной эволюции» согласился иметь с ними дело в качестве дополнительных факторов, «других рядов». Гинзбург же возвращается к своим критическим замечаниям через год в письме Бухштабу из Одессы, где она была на каникулах:

«Не потому ли я скучаю <...> больше всего по вещам, которых нет: по белым ночам, которые были темными, по случаю облачной погоды; по весеннему пиву, которое мы не пили; по словам, которых мы не говорили; по функции, которая переменная; по Юрочке, который просеялся на решете... а на каком решете – умолчу из уважения к науке <...>» (Гинзбург 2001: 13.06.1926).

Д. Устинов в комментариях к ее переписке с Бухштабом убедительно объясняет повторный намек:

«Гинзбург обыгрывает слово “просеяться”, по-видимому, употреблявшееся Тыняновым в устных выступлениях и беседах по отношению к классицизму и романтизму – как историко-литературным категориям, – которые “просеиваются” сквозь конкретные факты историко-литературного процесса первой трети XIX в., в частности – сквозь борьбу архаистов и карамзинистов, и в результате теряют свое значение и содержание»<sup>7</sup>.

После распада Бумтреста напряженные отношения с учителями Гинзбург сравнит с этим же полемическим моментом из писем Бухштабу – двойственной позицией карамзинистов по отношению к своему лидеру:

---

<sup>7</sup> См. Гинзбург 2001, примечание к письму от 13.06.1926

«Отношения между нами и метрами все больше напоминают мне, разумеется, в миниатюре, те отношения между Карамзиным и карамзистами, о которых я писала в “Вяземском”. Мы клянемся именем учителя на площадях, но дома (“в тишине келейной”) брюзжим» (1927; Гинзбург 2002: 41).

Уже в 1925–26 гг. Гинзбург не соглашается с тыняновским пониманием того, как авторская позиция соотносена с литературным процессом. И другие его концепты кажутся его ученице не совсем убедительными. Так, «литературная личность» (из статьи «Литературный факт») переделывается Гинзбург в «разорванную литературную личность». В статье о Вяземском она имеет в виду не «условную биографию, которая воссоздается читателем по стихам поэта» (Тынянов 1977: 512), но тип авторского сознания, воплощаемого в тексте. Кроме понятия «литературной личности», Гинзбург по-своему развивает и идею о конструктивной роли малых второстепенных жанров в литературной эволюции («Литературный факт»). Для мэтра перемещение маргинальных периферийных форм в центр литературной жизни — ключевой принцип исторического движения. Гинзбург в работах о Вяземском говорит о «промежуточной словесности». Филолог и писательница следующего поколения видит в этом опыт, необходимый для ситуации «промежутка» середины 1920-х гг. Впоследствии он будет описан как литературная традиция Нового времени в книге «О психологической прозе». Ее термин «промежуточная литература» похож на каламбур, обыгрывающий литературу периода «промежутка» из программной статьи учителя (Тынянов 1977: 168–195). Здесь ученица не проводит строгой границы между работами Тынянова по истории литературы и его критическими статьями. Более того, усваивая его идеи, она иначе соотносит некоторые исторические сюжеты с современностью. Для Тынянова Вяземский персонаж, для Гинзбург — близкий литературный опыт. Как раз одновременно с работой над «Старой записной книжкой» Гинзбург начинает писать заметки. Пока что это не сформировавшийся литературный проект, и, тем не менее, именно этими записями в позднесоветское время она и открывает свое знаменитое произведение. «Записные книжки» 1925–26 гг. очень похожи на литературную смесь, хотя, судя по тетрадям, хранящимся в ее архиве, а также публикациям неотредактированных отрывков в «Новом мире» (Гинзбург 1992) и «Звезде» (Гинзбург 2002а), в них есть элементы дневника: датировка отрывков и исповедальность. Ранние заметки состоят преимущественно из анекдотов о литературной жизни, эпизодов общения с учителями, известными писателями и близкими друзьями, в них включены несколько коротких размышлений о

литературе, а также несколько психологических зарисовок. Это записи начинающего, но не по годам наблюдательного писателя.

\*\*\*\*\*

Социальная сторона литературы становится предметом открытой полемики Гинзбург с учителем в ее следующей статье «Из литературной истории Бенедиктова (Белинский и Бенедиктов)». На этот раз в центре обсуждения не «Архаисты и Пушкин», но статьи «Литературный факт» и «Вопрос о литературной эволюции» или их ключевые идеи, звучавшие в его докладах на Секции художественной словесности.

Гинзбург и Бухштаб отказываются принять ультраисторизм учителя. Оба не отрицают обусловленности жанра контекстуальными изменениями, но немотивированность постоянных перемен в развитии литературы, стоящая за понятиями функции и динамизма, в их переписке вызывает довольно резкие возражения. В письме от 9.07.1926 Гинзбург шуточно изображает полемику между младоформалистами и Тыняновым:

«Бухштаб и остальные: — Так где же живет функция?

Тынянов: Там же, где мы, — например, в Ленинграде» (Гинзбург 2001).

Адрес остается неясен, и такое объяснение кажется младоформалистам недостаточным. Ученики ищут основания для описания литературного процесса. Бухштаб строит отвлеченную схему, в центр которой ставит читательское сознание. Именно читатель, по его мнению, определяет расстановку сил на литературной сцене (Бухштаб 2000: 463–535). В письме от 9.07.1926 Гинзбург не соглашается с этим:

«<...> нужно исходить из того, что читатель — один из искомым элементов, подлежащих соотносению с другими, а отнюдь не универсальное средство.

Во-первых, понятие читателя не покрывает всех категорий читающих <...>; во-вторых, исследователь-историк имеет основания учитывать в произведении большее количество факторов, нежели то, которое рассчитано на восприятие публики. <...> до какого читателя это дойдет? Разве что до “максимального”! Но <...> в его суждении мы не найдем того исторически ценного функционального распределения основных и подчиненных элементов, за которым гонимся» (Гинзбург 2001).

Гинзбург считает, что необходима «объективация литературы» — анализ совокупности отношений, связанных с произведением:



«<...> мы будем соотносить объективный ряд с данными сознания (т. е. различных исторических сознаний) <...>

Все эти сознания окажутся коррективом, и коррективом многозначным. Т. е. можно будет говорить о том, чем являлось произведение, в отдельности, для публики (разных слоев), для критики, для писателя. В каждом случае будет получаться остаток, а взаимодействие этих остатков, сопоставленное с данными объективного ряда, сбережет нам произведение; не позволит ему рассыпаться в иллюзорности отдельных восприятий» (там же).

Эта программа будет реализована в статье о Бенедиктове. В ней разбирается спор Белинского и Шевырева о «поэзии мысли» Бенедиктова, неожиданным образом оказывающийся не связанным с репутацией второстепенного поэта как воплощения литературной безвкусицы, лирика, писавшего на галантерейном языке. Дискуссия 1835–36 гг. проходила до рождения «бенедиктовщины» в ситуации столкновения «прозаическо-народнической» тенденции и «смирдинской» коммерческой. Белинский тогда выступал против Бенедиктова не с позиций вкуса, он не усматривал ничего пошлого в этой версии «поэзии мысли», — но спорил с поддерживавшими ее Шевыревым и «смирдинцами». Знаменитый критик полемизировал как с «простонародным» архаизмом нраво- и бытописательства, так и с вычурным философствованием в поэзии. Если «Шевырев выдвигает *слово* как символ мысли (мысль—символ)», то «Белинский выдвигает *мысль* как вывод и отвлечение из целостного комплекса произведения (мысль—чувство)» (наст. изд. с. 121). Гинзбург реконструирует литературное сознание 1830-х, описывая спор критиков, движимых «оценочными импульсами», «стимулами». Эта история, предваряющая появление «бенедиктовщины», служит материалом для построения социально-идеологической схемы литературного процесса в данной конкретной ситуации. Литературное сознание, описанное Гинзбург на материале полемики Белинского и Шевырева, — это историческое соотношение мнений и ценностей, но не вкусы некоего абстрактного читателя. По сути дела, она не выходит за рамки традиционного историко-литературного анализа, о котором рассуждает в письме к Бухштабу:

«Фактически все мы пользуемся соотносительностью: а) Высказываний критиков и теоретиков, б) Высказываний среднего читателя разных пластов, с) Высказываний писателя, d) Данных, получ<енных> от сопоставления элементов одного произведения; разных произв<едений> одного писателя; разных произвед<ений> одной эпохи; произведений разных эпох и т. д., и т. д. — за горизонтом, к которому мы идем, лежат

“другие ряды” — и синтез! Впрочем, горизонт подобен идеалу: он не может быть достигнут» (Гинзбург 2001: 9.07.1926).

Гинзбург остается ученицей Тынянова: она не только пользуется его терминологией, но декларирует следование его теории возможного приближения к «другим рядам» на основе анализа собственно литературы. И, тем не менее, она уже обращается к другой проблематике. Возможно, как литератор следующего поколения она изначально иначе воспринимает соотношение реальности и литературы, внешних рядов и имманентного. Она внимательна именно к социальной действительности, и это не удивительно, т. к. на ее молодость приходится формирование нового общества и преобразование прежних социальных устоев. В записи 1925–26 гг. Гинзбург находит естественным применять тыняновские понятия «функции» или «автоматизации приема» к изменениям повседневных привычек:

«Гофман на днях очень умно говорил, что люди старого поколения поддаются ложно истолкованным внешним проявлениям.

Им запомнилось, что, в свое время, женщине для того, чтобы закурить, нужно было “от всего отрешиться”. Сейчас женское курение — это быт, и женщина может курить, оставаясь той же самой женщиной (30 лет назад она на какую-то минуту изменялась). Они думают, что если на лекциях молодежь сидит в обнимку, то у молодежи разврат. <...>

Словом, — “переменная функция” и “автоматизация приема”. Процессы, протекающие в разных жизненных рядах, поражают единообразием» (Гинзбург 2002а: 108).

Даже из этой ученической записи очевидно, что для ее поколения граница между социальным и литературным не является препятствием, все «единообразно». Может быть, это отчасти объясняет ту уверенность, с которой некоторые младоформалисты приступают к изучению социальных сторон литературы.

В статье о Бенедиктове есть и другой полемический подтекст. «Неуловимая» функция и динамизм сопоставлены с понятиями «оценки», «стимула» и «импульса». Внешне такой взгляд кажется консервативным, но, говоря таким образом о проблемах сознания и ценностей, Гинзбург описывает традиционный историко-генетический подход в терминах психологии и феноменологии. Пока что это только средства для разбора литературно-критических стратегий Белинского и Шевырева. Но уже через год интерес к Шпету, ГАХНу и феноменологическим методам станет не таким поверхностным не только у Гинзбург, но в равной степени у Бухштаба.

Статья о Бенедиктове — ее последний ученический текст. На 1927 г. приходится много событий, сильно изменивших жизнь Института истории искусств и отношения между мэтрами и младоформалистами, о которых уже шла речь выше. После ссоры между Томашевским и Эйхенбаумом ученики все более скептически относятся к учителям, в результате закрывается семинар «Бумтрест», и аспиранты Эйхенбаума и Тынянова делают первые самостоятельные шаги в литературе и филологии (Устинов 2001). Гинзбург постепенно определяет свою проблематику как историк и как писатель. В статье о Вяземском социальная сторона литературы не обсуждается, но между собой ученики ведут дискуссию о версии историзма, предлагаемой Тыняновым. Текст о Бенедиктове посвящен непосредственно анализу полемики 1835–36 гг. как столкновению разных литературно-идеологических позиций. Поэзия предстает здесь как соотнесение репутаций в литературном сообществе. Этот социально-идеологический взгляд на словесность ищет развитие формалистским идеям, но сквозь терминологию учителей просвечивает чуждая и даже не всегда понятная им проблематика, чрезвычайно существенная для младоформалистов впоследствии.

\*\*\*\*\*

От споров и сомнений Гинзбург переходит к попыткам самостоятельных разысканий в филологии и литературе, которые будут связаны с психологией. Интересно, что у Бенедиктова она нашла психологические особенности, знакомые ей не понаслышке:

«Достоевщина как явление моральное и идейное мне в высокой степени противна, не потому, что чужда, но потому, что в какой-то мере свойственна.

Т. е. мне свойственно неумное и нечестное довольство собственной «ривизной, уклонкой» (слово Бенедиктова) от честной нормы. Эти уклонки, не цензурированные иронией, никогда не обеспечены от *смешного*. Достаточно, чтобы пришел человек, не достоевского, а толстовского склада (т. е. максимально свободный, ироничный и умственно честный), и разложил, и *остранил* их здравым смыслом; не вульгарным «здравым смыслом», а честным человеческим смыслом» (1927; Гинзбург 1992: 153).

Для нее поэзия Бенедиктова — не только материал исследования полемики 1835–36 гг. В этих текстах Гинзбург находит повод для психологических наблюдений, которые всё больше и больше начинают ее интересовать. Появляющиеся одна за другой несколько книг о детстве —

«Детство Люверс» Пастернака, «Шум времени» Мандельштама, «Котик Летаев» Белого и «Третья фабрика» Шкловского (первая часть) — представляются ей многообещающим проектом новой психологической прозы:

«У Пастернака самый большой и самый “новый” рассказ — “Детство Люверс”. У Мандельштама маленькие заведомо бесфабульные очерки, связанные единством автобиографического героя-ребенка. Поворотили на детей. “Котик Летаев” сделал функцию героя-ребенка совершенно явной: мотивировка остранения вещи etc., etc.

Интересно то, что, по-видимому, захотелось *вещи*, особенно вещи психологической. Но все ужасно обеспокоены: как это — опять Иван Иванович с психологией? Нет, уж пускай будет Ванечка: во-первых, темна вода; во-вторых, меньше прецедентов; в-третьих, больше парадоксов. Одна из лучших мыслей Шкловского — то, что психология начинается с парадокса» (1925–26; Гинзбург 2002: 21–22).

Вместе с социальным и историческим возвращается другой старый противник футуризма и имманентного анализа — психология. Гинзбург пробует силы в жанре «детской прозы», обновленном недавними книгами Белого, Мандельштама, Пастернака и Шкловского. Размышления об утраченной способности беззаботного чтения облечены в фигуру ностальгии по счастливому детству:

«Мы умеем читать книги только в детстве и ранней юности. Для взрослого чтение — отдых или работа; для подростка — процесс бескорыстного и неторопливого узнавания книги. <...> И совсем не потому, что наука выбила из меня непосредственность; <...> никакая непосредственность для наслаждения чтением не нужна, — нужна бездельность. <...>

Нужно вернуться из школы, после четырехчасового слегка отупляющего безделья, прийти в свою комнату, наткнуться на знакомую книгу, завалившуюся в угол дивана, рассеянно открыть на любой странице (все страницы одинаково знакомы) — и читать, не шевелясь, иногда до вечера, испытывая то восторг от какого-нибудь нового открытия, то особый уют и почти хозяйскую уверенность оттого, что все слова известны.

А Толстого я читала так всего, с письмами, с народными рассказами, с педагогическими статьями, испытывая всегда одно и то же чувство, которое не могу назвать иначе, как чувством влюбленности. Статьи о вегетарианстве и “Фальшивый купон” доставляли мне наслаждение немногим меньшее, чем “Война и мир”, — важен был неповторимый толстовский метод. И все, где я только могла его узнать, представлялось мне равноценным» (1927; Гинзбург 2002: 33–34).

Меланхолия и восторженность «бескорыстного» читателя — довольно традиционные элементы воспоминаний о детстве. Но характерно, что в раннем опыте «детской прозы» Гинзбург ценит прежде всего «толстовский метод». Книги о детстве интересны ей не как автобиографические повествования, но как пример литературного изображения переживаний. О своей юности и ранних годах впоследствии она будет писать довольно редко, роман «Агентство Пинкертона» будет задуман как выполнение формальной жанровой задачи. В середине 1920-х интеллектуальные интересы Гинзбург все чаще пересекаются с идеями Шкловского, неоднократно интерпретировавшего прозу Толстого:

«Мой читательский вкус так повернут, что я от души желаю, чтобы “детская литература” оказалась увертюрой к заново остранинному психологизму» (1925–26; Гинзбург 1992: 147).

Вслед за Шкловским и Эйхенбаумом, писавшими о психологических наблюдениях как приеме у Толстого, Гинзбург на первых порах интересно применить «остранение честным человеческим смыслом» к душевным переживаниям — например, к свойственной ей «уклонке». Бенедиктов останется героем ее исследований на многие годы. Через несколько лет, благодаря примитивистской поэзии Олейникова и Заболоцкого, его тексты вновь зазвучат актуально. «Поэзия мысли», первоначально воспринятая Белинским как «выражение переживания» («мысль-чувство»), но впоследствии превратившаяся на долгие годы в символ пошлости, в 1920-е была для Гинзбург необычным казусом психологической литературы.

Остранение в цитатах о психологии «уклонки» у Бенедиктова и в детской прозе середины 1920-х — это специальная техника сознания или способ наблюдения, формирующие новый литературный прием. Бухштаб — наверно, первым из младоформалистов написал книгу для детей. В статье «Пути детской исторической повести», отчасти комментирующей роман для юношества «Агентство Пинкертона», Гинзбург выделяла его текст среди прочих произведений как удачное решение жанровой задачи. Несмотря на то, что в переписке двух младоформалистов достаточно споров, их взгляды на детскую прозу совпадают. В работе о Пастернаке, которую поэт не захотел видеть опубликованной, Бухштаб тоже видит истоки новой детской прозы в толстовском «свежем» взгляде на мир:

«В “Детстве Люверс” психология заново мотивирует обычные приемы. <...> Как и у Толстого в “Детстве и отрочестве”, как и у А. Белого в “Котике Летаеве”, восприятие ребенка мотивирует необычность видения вещей, создаваемую стилистическим своеобразием авторов <...>» (Бухштаб 2000: 342).

При этом «неповторимых толстовских метода», по меньшей мере, два<sup>8</sup>. Во-первых, классическое раннеформалистское остранение по Шкловскому, также описанное Эйхенбаумом в «Молодом Толстом» (Эйхенбаум 1922: 11–29). Дневники автора «Детства и отрочества» содержат примеры самоинструирования и самообличения, которые в конечном счете становятся основой для нового экспериментального литературного приема. Это нечто подобное сдвигу точки зрения, делающему объектом наблюдения только что пережитые чувства или возникшие мысли. Во-вторых, очень влиятельной становится идея о психологии как парадоксе, расхождении между переживанием и его выражением, «одна из лучших мыслей Шкловского» (Гинзбург 2002: 22). Неоднократно обдумывая ее в «Записных книжках», несколько позже Гинзбург даже находит примеры в повседневном поведении:

«Человек рассказывал о том, как в 20-м году у него умер пятилетний сын от дизентерии; как он ушел из больницы, уверенный в том, что ребенку лучше, вернулся на другой день и застал агонию. “Так он при мне и умер”, — говорит отец, и эту последнюю фразу вдруг произносит улыбаясь, как бы над странным случаем. Я подумала о нелепости этой улыбки и об ее логичности. Вероятно, улыбка была единственным способом произнести такую страшную фразу. Может быть, она была актом вежливости по отношению к собеседнику» (апрель 1928; Гинзбург 1989: 65–66).

Новая психологическая литература отталкивается от прочтения Толстого в рамках теорий остранения и парадокса как техник наблюдения. Причем обе версии не предполагают работу с «внутренним человеком», неким глубинным Я. Это наблюдения за внешней сферой душевной жизни, даже когда речь идет о собственном опыте. Бухштаб похожим образом понимает метод «детской прозы» Пастернака, это поиск смещений («сдвигов») в психологических переживаниях с помощью аналитического разложения предмета и его новой концептуализации, который Гинзбург использует в «Записных книжках»:

«Автор стремится показать смену психических укладов ребенка и проследить внутренние толчки, незаметные постороннему глазу, но сдвигающие психику. <...>

Психологический метод Пастернака — <...> как у Толстого и у Пруста, с которыми наиболее сходен Пастернак в прозе, — это детальное расчленение психических состояний и обобщающие рассуждения об этих состояниях» (Бухштаб 2000: 343–344).

---

<sup>8</sup> О влиянии Толстого на прозу Гинзбург см.: Зорин 2006; Густафсон 1994.

Пруст — еще один принципиально важный автор для психологизма, которым так увлечены оба формалиста. Этому поклоннику Толстого, полемизировавшему с биографизмом Сент-Бева, парадокс переживания и его выражения был знаком не понаслышке:

«<...> c'est cet automne-là, dans une de ces promenades, près du talus broussailleux qui protège Montjouvain, que je fus frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle. Après une heure de pluie et de vent <...>, le soleil venait de reparaitre, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé, à la crête duquel se promenait une poule. Le vent qui soufflait tirait horizontalement les herbes folles qui avaient poussé dans la paroi du mur, et les plumes du duvet de la poule, qui, les une et les autres, se laissaient filer au gré de son souffle jusqu'à l'extrémité de leur longueur, avec l'abandon des choses inertes et légères. Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans tout mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : "Zut, zut, zut, zut". Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement» (Proust 1957: 186–187)<sup>9</sup>.

Впрочем, Пруст с самого начала не был воспринят как единомышленник. Первая реакция Гинзбург на издании «В сторону Свана» — абсолютная неуместность такой литературы в современной России:

«Пруст, с его гегемонией единичного, внутреннего человека, идеологически неприемлем <...> для <...> современного <русского> челове-

<sup>9</sup> ...именно в ту осень, во время одной из таких прогулок, возле поросшего кустарником крутого откоса, прикрывавшего Монжувен, меня впервые поразило это несоответствие между нашими впечатлениями и привычным их выражением. Однажды, после целого часа энергичной борьбы с дождем и ветром <...> вновь выглянуло солнце, и золотые лучи его, вымытые проливным дождем, снова засияли на небе, на деревьях, на стене избышки, на ее еще мокрой черепичной крыше, по гребню которой прохаживалась курица. Ветер пригибал кизу пробивавшуюся в стене сорную траву и раздувал перья на курице, причем трава и перья отдавались на волю ветра до самого своего основания, словно неживые инертные вещи. Черепичная крыша рисовала на поверхности пруда, снова ставшей зеркальной под солнечными лучами, полосу розового мрамора, до сих пор никогда еще не привлекавшую моего внимания. Увидя, как отраженная в воде стена отвечает бледной улыбкой улыбающемуся небу, я закричал в диком восторге, размахивая сложенным зонтиком: «Черт! Черт! Черт! Черт!» Но в то же время я почувствовал, что мне нельзя ограничиваться этими бессмысленными словами, а надо постараться глубже исследовать причины моего восторга (Пруст 1934: 178). В переводе А. Франковского восклицание «Zut!» переведено неточно как «Во!».

ка. <...> эротическая тема в своем чистом виде не может быть для нас в настоящее время <...> достаточной <...>» (Записная книжка. Т. II. 21.04.1927–7.02.1928. [38–39]).

Гинзбург считает, что переживания переданы чересчур изощренным методом, так что при перенесении на русскую почву такое повествование рискует превратиться в «проблемный самоанализ». Именно эту погруженность в душевную и духовную жизнь она не принимает в психологии «внутреннего человека» Блока и символизма в целом. Даже В. Жирмунский находит ее не только старомодной, но и «стыдной»:

«Читала воспоминания Белого о Блоке.

Из этих людей душа прет. <...> Хорошо, и то не совсем хорошо, а отчасти гадко, если душа прет из Белого-Блока, ну а если из курсистки... тогда как?

Человеку сегодняшнего дня невозможно отделаться от отношения к “душе” как к чему-то не совсем чистому.

Мне вспомнился любопытный разговор с В. М. Жирмунским.

Мы с Гуковским как-то говорили ему о <...> том, что нам всем особенно близок становится Блок “третьего тома”.

Неожиданно для меня Жирмунский принял это с удивлением и как бы неприязнью <...>: “Нет, Блок — это все-таки что-то стыдное» (1927; Гинзбург 1992: 157–158).

В 1930-е гг. Гуковский и Гинзбург довольно резко отзывались об этих проявлениях символистской психологии. Неодобрение в романе Пруста вызывает также автобиографичность главного героя, его незаурядная личность.

«Психологизм, очевидно, требует некоторой степени посредственности героя, которая особенно остро сочетается с парадоксальностью описания», — пишет Гинзбург, приводя в качестве положительного примера Левина, в котором общего с прототипом было только то, что оба «интеллигентные помещики». Личность не должна быть так явно показана, а в описании переживаний нужно больше несоответствий. Эта оценка Пруста естественна для начинающей писательницы, которая не хочет стать автором, превратившимся в персонажа, будь то рассказчик «Третьей фабрики» Шкловского или «поэт с пропиской» Маяковский («Я живу на Красной Пресне 36, 24»). Их опыт в данном случае — пример к действиям от обратного.

Впрочем, продолжается это размышление о первой части эпопеи уже без оценок и даже с ожиданием неясных последствий от появления этой книги. Гинзбург с увлечением пишет о том, что Пруст отказывает фабуле в конструктивности:



«У Пруста несравненное презрение к фактическому событию; психологическая фабула завязывается, движется, разрешается, а герой все еще один лежит на кровати. От времени до времени Пруст бывает вынужден сообщить факт — и он делает это не то брезгливо, не то застенчиво» (Записная книжка. Т. II. 21.04.1927 — 7.02.1928. [44]).

Дигрессии повествования Пруста вполне могли быть восприняты в связи с идеями Шкловского о сдвиге как принципе прозы Стерна. Постоянные отвлечения рассказчика, погруженного в воспоминания, были для Гинзбург свидетельством авторского сознания, похожего на ее собственную «разорванную литературную личность», представленную на страницах ее фрагментарной прозы. Между тем, этот много-томный монолог произвел на нее впечатление в том числе и тем, что рассказчик выдерживает стиль и тон: «Пруст не меняет голоса». Завершается же ее не предназначавшаяся к публикации рецензия предчувствием, что «детская проза» и новая литературная психология еще испытают влияние этого грандиозного проекта. По слухам, автор «Детства Люверс» сказал:

«Я купил Пруста, но не решаюсь его раскрыть».

В 1927 г. Гинзбург очевидно не интересен такой тип субъективного повествователя и чересчур сложная описательность, но ее занимает сам повествовательный эксперимент, в котором психология парадокса играет далеко не последнюю роль, и его уместность в русской ситуации. Принципиальна здесь сама постановка вопроса — «Возможен ли Пруст в современной России?». Фрагмент записи о Прусте, не вошедший в «Записные книжки»:

«Любопытно — к чему бы привело применение в современной русской литературе системы, комбинирующей методы Толстого, Пруста и Шкловского...» (Там же: [37–38]).

Как будто бы написать такую книгу по-русски нельзя — стоит ли погружаться в анализ душевных переживаний, когда вокруг меняется многовековой уклад взаимоотношений между людьми? Но применимость Пруста в СССР напрямую связана с развитием литературного психологизма. Вопрос заключается в том, чтобы найти форму, сочетающую самонаблюдения, свободное размышление, а также психологию парадокса и остранения. Французский романист, как Вяземский и Бенедиктов, — еще один герой Гинзбург, о котором она будет писать на протяжении многих лет. Не исключено, что ее замысел романа был попыткой не только совместить толстовскую эпопею со «Старой записной книжкой» Вяземского, но и использовать фрагментарное повествование «В поисках за утраченным временем».

И Бухштаб, и Гинзбург восприняли возвращение в современную литературу — вслед за социальным опытом — психологии как проект новой прозы. «Детские» книги Пастернака, Белого и Мандельштама были контекстом, в котором они определяли свое понимание того, как изображается душевный опыт в тексте. Это был и поиск авторской личности. У Толстого и Пруста их интересовали соотношение переживания и его выражения в форме парадокса, свежее яркое описание ощущений как остраивающее аналитическое разложение. Этим прагматическим взглядом на литературную психологию можно объяснить неприятие Гинзбург неожиданного повторного обращения Эйхенбаума к творчеству Толстого в середине 1920-х. Ни Тынянов, ни Шкловский, ни многие младоформалисты не одобряли этого резкого поворота к проблемам, которые еще недавно не существовали для формалистов (Чудакова 1985: 115–117). Для Гинзбург этот шаг не только еще одно свидетельство непоследовательности учителя и его стремления сохранить политический вес в литературной ситуации. Психология в статье Эйхенбаума «Лев Толстой» — слишком расплывчатое понятие, мало отличающееся от традиционного биографизма XIX в. (Эйхенбаум 1927: 19–76). Она считает эту попытку построить новую теорию душевных переживаний в литературе половинчатой и неубедительной с литературоведческой точки зрения:

«Душевный стиль — это особая организация, вернее, искусственное осмысление внутренней жизни, свойственное людям умствующим и литераторствующим. Но самое литературно оформленное переживание есть все-таки факт не литературы, а внутренней биографии. Если оказалось необходимым учесть психологические факты этого порядка, то почему не учесть и другие» (Гинзбург 1989: 51).

Ее выбор психологической проблематики говорит о желании развивать ранние идеи формалистов — времен «Молодого Толстого» и остраивания Шкловского. Но, как и в ее восприятии социальной жизни, из идей ОПОЯЗа здесь возникает нечто новое — полемичное по отношению к тому, чем занимаются мэтры в конце 1920-х, и не совпадающее с их первоначальными теориями. Внимание Гинзбург к внешним проявлениям душевной жизни вряд ли допускало возможность, что героем новой послереволюционной литературы станет «внутренний человек» Блока или Пруста — либо автор, превратившийся в автобиографического персонажа. С размышлениями о детской прозе середины 1920-х доля психологических зарисовок в «Записной книжке» Гинзбург возрастает, но пока что не преобладает над другими жанрами записей, которые были изначально. С определением роли социального и психологического опыта в

литературе авторское присутствие становится очевидно, хотя автобиографичности и исповедальности дневника в этих текстах нет. Внешние неинтроспективные наблюдения задают установку на описание опыта в безличностных формулах, которое Эмили Ван Бускирк считает основой поэтики «Записных книжек» (Ван Баскирк 2006). Вот пример таких обобщений:

«Человек, который не сумел устроиться так, чтобы гордиться своими несчастьями, — стыдится их. Хорошо воспитанный человек стыдится и чужих несчастий» (1927; Гинзбург 2002: 39).

\*\*\*\*\*

Интерес к социальному опыту и литературным техникам изображения переживаний подводит младоформалистов к вопросу об авторском сознании. Теперь им предстоит понять: с какой точки зрения нужно смотреть на выбранные объекты наблюдения? Что для этих наблюдений подойдет из опыта учителей и что понадобится дополнительно? Какова их собственная позиция по отношению к убеждениям мэтров? Естественным образом начинается обсуждение предпосылок формалистской теории и общих оснований доктрины. В центре дискуссии — Велимир Хлебников как историко-литературная фигура, но не поэт с репутацией живого классика современной литературы и предводителя футуристов. Узнать, кем был сам по себе вне мифов и легенд этот загадочный и влиятельный писатель, необходимо для поисков нового автора и нового героя — литературной личности времен первого юбилея Октябрьской Революции.

Издание собрания сочинений Хлебникова под редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова (1927) неожиданно изменило образ изобретателя «зауми». Оказалось, что один из лидеров футуризма был не только гениальным безумцем, который создал сложную экспериментальную поэтику, усвоенную ведущими поэтами 1920-х:

«Хлебников, к <a>к известно, *пишет для нас* (выражение Гукковского).

Если он и не самый живой из мертвых, — то самый живой из живых. <...>

Хлебников был темным <...> источником тех явлений, которые мы (не зная Хлебникова) получили прямо из рук больших практиков, поэтов для читателя: Маяковского, Пастернака, Тихонова. <...>

Мы получили хлебниковское, расквартированное по чужим системам, лишенное чудовищной и мутящей разум хлебниковской наивности, его издевательской и темной простоты, — хлебниковское уяснилось. Мы поняли, к<a>к это сделано, — и перестали настаивать на том, чтобы это делалось и впредь. <...> Тут-то и *начался* сам Хлебников (Хлебников с его стилистической загадочностью, равной, б<ыть> м<ожет>, загадочности Пушкина) <...>, Хлебников, у которого одни концы спрятаны, а другие не сведены...<...>

Судьба поручила гениальному экспериментатору одновременно. в одних и тех же вещах, быть предпосылкой и выводом собственной системы» (1927; Записная книжка. Т. II. 21.04.1927–7.02.1928. [20–23]).

Как и Тынянов, Гинзбург считает, что этот поэт интересен сам по себе, безотносительно к тому, был ли он футуристом и повлияли ли его стихи на пост-футуристскую традицию. Бухштаб тоже хотел бы обратиться к Хлебникову как исторической фигуре. В 1927 г. он приступает к большой работе о поэзии великого «заумника», где спорит с историзмом Тынянова, социологизированностью недавно закрывшегося Бумтреста и «бессодержательностью» ЛЕФа. Младоформалист хочет описать поэтическую систему «самого Хлебникова», отказываясь от историко-генетического подхода в пользу «сущностного», феноменологического. Это вызов учителям. Он читает не только Кроче и Потебню, но Энгельгардта, Шпета и гахновцев, которые представлялись мэтрам идеологическими противниками ОПОЯЗа, поскольку были другой альтернативой психологическому биографизму и Потебне. Как «имманентную» теорию, так и ее социологическое развитие («форсоцство») Бухштаб упрекает в «плоскостности», пренебрежении смыслом, ускользании от содержания, за что в переписке с Гинзбург критиковалась пресловутая «функция» Тынянова. За «пустым» словом он ищет отношение к слову и мышление в слове.

В его тексте Хлебников представлен рационалистом в духе XVIII в. Хлебниковские «внутренние склонения» противоречат логике современной грамматики, но в эпоху Просвещения вполне могли бы стать нормативными. Хлебников идеографичен, для его языка важнее буква и чтение, чем звук и произношение. Его поэтическая система не имеет отношения к «несказуемости» символистов, футуристов и формалистов, он может сказать все, что необходимо, и знает, как это сделать по-своему. Бухштаб открывает нового автора, не укладывающегося в рамки «имманентной» литературы, и тут становится очевидным, что она и есть его главный оппонент. Декларируя феноменологическое отношение к слову

как мышлению, соотношению сознания и смыслов, Бухштаб встает на сторону Энгельгардта (Энгельгардт 1927) и Волошинова (Волошинов 1929). Хлебников представляется ему примером создания единичного слова-мышления, собственного языка (Бухштаб 2000: 463–535).

Гинзбург гораздо меньше увлечена поэзией Председателя Земного Шара. «Заумь» с ее точки зрения пренебрегает содержанием и опытом, тогда как ее занимает социальная жизнь, литературная психология и поиски авторской позиции. Впоследствии она неоднократно резко высказывается о Крученых и продолжении его авангардистского проекта (Гинзбург 1992: 165–166). Дискуссия о Хлебникове и футуризме в целом задает общий контекст, в котором ведутся ее поиски. Писатель нового времени должен сочетать историзм с лирикой, и среди футуристов ей более симпатичны именно такие поэты. «Облако в штанах» Маяковского с юности было для поколения младоформалистов воплощением революционной романтики:

«В самый момент получения известия о смерти я с ужасом ощутила то, что ускользало в последнее время: что Маяковский великий поэт, что он написал “Облако в штанах”, которое когда-то заполнило, вытеснив все остальное, несколько недель моей жизни» (1930; Гинзбург 1989: 92)<sup>10</sup>.

Едва ли для гимназистов 1910-х гг. существовал более выразительный манифест бунтарства и антибуржуазности. Но Гинзбург ищет такой тип письма, где авторское присутствие не было бы столь нарочито. Кроме того, эпатаж для нее менее существенен в литературе, чем размышления.

«Высокая болезнь» Пастернака, впервые опубликованная в ЛЕФовском сборнике памяти Ленина, — не менее важное для нее и ее ближайшего окружения лирическое произведение о недавнем историческом катализме:

«Самое главное из Пастернака — “Высокая болезнь”» (1931; Гинзбург 1989: 114)

Как и в текстах Маяковского, она находит здесь не столько пример письма, сколько пафос и идеологию. Желание разделить общий опыт новой социалистической жизни — «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком» — будет одной из главных установок «Записных книжек» и прозы 1930-х. Б. Бухштаб в неопубликованной работе об авторе

---

<sup>10</sup> С тем же восторгом о поэме, рассказывающей об одесском эпизоде гастролей футуриста, будет вспоминать хорошо знавший дореволюционную Одессу Г. Гуковский: «Вспомнила, что говорил Гуковский: “Если человек нашего поколения <...> не бродил в свое время в течение недели, взапуск твердя строки из “Облака в штанах”, с ним не стоит говорить о литературе» (Гинзбург 2002: 80).

«Высокой болезни» писал, что эта поэма была «гораздо ближе к лирике Пастернака, чем эпические вещи малого размера — по неясности конструкции, по несвязанности ряда отдельных кусков, по лирическому разгону и действию случайных ассоциаций» (Бухштаб 2000: 323). Вместе с «1905» и «Лейтенантом Шмидтом» политическая лирика бывшего футуриста — или одного из наиболее последовательных футуристов, если согласиться с Л. Флейшманом (Флейшман 2003) — стала воплощением знаменитого «яростного сумбура». Гинзбург, пробовавшая силы во фрагментарной прозе, восхищалась этой бунтарской языковой свободой, которая, в отличие от превратившейся в выхолощенный прием зауми Крученых, была новым интимным рассказом о современности. Однако автор «Высокой болезни» — поэт, ставший автобиографическим персонажем, тогда как Гинзбург хочет избежать в литературе непосредственно авторского присутствия. К тому же она ценила в литературе не только спонтанность, но сдержанность и обдуманность. Пастернак и Маяковский как свидетели революции и лирики были яркими примерами футуристского историзма. Именно Пастернаку посвящена статья Тынянова «О промежутке», его опыт совпадения личности и истории, возможно, наиболее удачен на фоне поисков нового героя в литературе середины десятилетия.

Кумир тех лет Н. Тихонов так и назвал свой знаменитый сборник — «Поиск героя». Впрочем, вариант, предложенный в стихе, давшем название этой книге, едва ли устраивал Гинзбург. Она была не готова отождествиться с «хотя бы героем сбоку» — сапожником, вернувшимся к мирному труду после всех войн и революций (Тихонов 1927). Среди ее записей 1925–26 гг. есть анекдоты об «испорченных биографиях» Тихонова и Вс. Иванова. Первый жаловался на то, что читатель, полюбивший образ фельдфебеля из сборника «Брага», не слишком нуждается в новом герое. Поэту же тесна такая биография. Вс. Иванов был не доволен тем, что миф о его рабоче-крестьянском происхождении был развенчан и стало известно, что он далеко не из «простой» семьи (Гинзбург 2002а: 104–105).

Случаи Тихонова и Иванова — незамысловатый, если не примитивный способ найти новую индивидуальность в послереволюционной литературе. Между тем, перед Гинзбург стоят довольно высокие задачи. В споре с имманентной теорией литературы и опытом футуризма она пытается создать новое авторское сознание, в котором лирика сочеталась бы с политикой, личное с общим, но личность писателя не была бы представлена непосредственно. Внимание к историческому опыту предполагает здесь, что психология — сфера по существу социальная, во всяком

случае она не воспринимается как проявления некой внутренней душевной жизни — спонтанного самовыражения и нерефлексивного авторского присутствия в тексте.

Специфический историзм Гинзбург и Бухштаба, конечно, учитывает не только примеры из футуристской традиции. Не менее значимо здесь литературное преломление истории у символистов — в особенности у тех, кто писал о революции. Блок, анализируя стихи которого Тынянов разработал понятие «литературного героя», для Гинзбург в эти годы автор «Возмездия», поэмы о «нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики» (Блок 1922: 10). В 1921 г. она слышала ее в авторском исполнении:

«Главное же — ощущение большого поэта. В первый раз я <...> испытала это ощущение, когда слышала, как Блок читает свои стихи. Это было <...> за несколько месяцев до его смерти. Блок читал “Возмездие” глухим и ровным голосом, как бы не видя и не чувствуя слушающих» (1925–26; Гинзбург 1989: 8).

Мистицизм поэта-пророка производил большое впечатление на публику послереволюционных лет. Вряд ли это было существенно для рационализма ученицы мэтров, полемизировавшей с символизмом в 1930-е, о чем пойдет речь ниже. Ее интерес к Блоку лучше связать с парадоксом историзма, сформулированным самим поэтом как диалектическая борьба противоположностей, в которой взаимодействуют эстетика, личный опыт и эпоха.

В общем и целом ни символизм, ни футуризм, ни формализм не предлагают Гинзбург способа, с помощью которого можно было бы писать о современном историческом опыте. Дискуссия о Хлебникове вне футуризма и интенсивные поиски нового советского литературного героя не приводят к пониманию нового историзма, о котором говорил еще Блок. Чтобы описать советскую реальность, необходимо специфическое авторское сознание. Для изображения строящегося общества не применимы ни самопогруженность, ни мистический опыт, ни эпатаж, ни навязывание собственной оригинальности публике и ситуации, ни методы имманентного анализа. Обоим младоформалистам нужны дополнительные средства фиксации и анализа этой жизни. Одновременно с полемикой о Хлебникове и футуризме они читают феноменологические тексты. Эта философия сыграла в их поисках важную роль. В статье о формализме, с которой начинается французская литературная биография Нины Гурфинкель, близкой подруги Гинзбург еще по Одессе, жившей с середины 1920-х в Париже, школа ОПОЯЗа ищет развитие в историческом методе и обращении к феноменологии:

«Le mouvement formaliste est toujours en voie d'évolution. Peut-être sommes-nous autorisés, d'ores et déjà, à dire que cette évolution s'effectue dans le sens de l'histoire <...> La littérature représente une suite de phénomènes uniques, hétérogènes, ne pouvant se répéter. Sa connaissance ultime ne peut être acquise à l'aide de lois insuffisamment généralisées. Ses méthodes pencheront en dernier lieu vers celles des sciences phénoménologiques, aptes à sauvegarder le charme individuel de l'histoire» (Gourfinkel 1929: 260)<sup>11</sup>.

В переписке Гинзбург и Бухштаба конца 1920-х обсуждается книга Энгельгардта «Формальный метод в истории литературы» (Гинзбург 2001: 27.06.27; 7.07.27; 5.08.1927). Феноменология и неокантианство, с позиций которых автор пытается обозначить предпосылки и границы формализма, интересуют Гинзбург как расширение метода учителей и включение в литературу «этического и познавательного опыта». В этой книге Энгельгардт показывает, что имманентный анализ, пусть осознанно и в порядке удачного эксперимента, не охватывает всей целостности художественного произведения:

«<...> полное впечатление от художественного произведения, именно как от такового, отнюдь не исчерпывается эстетическим его переживанием, <...> оно гораздо более сложно и кроме эстетического момента содержит в себе и целый ряд других переживаний этического и познавательного характера» (Энгельгардт 1995: 53).

«<...> при рассмотрении художественного произведения как системы самозначимых средств словесного выражения, реализуемой на эстетически безразличном смысловом материале, всякая возможность соотнесения его к сознанию автора или читателя безусловно отпадает. Историческая реконструкция поэтического произведения в том виде, в каком оно дано в творческом опыте автора или в воспринимающем опыте читателя в определенную историческую эпоху, оказывается невыполнимой задачей. <...> так называемый формальный метод <...> должно отнести к числу проэекционных методов, условно изолирующих художественное произведение от конкретного исторически данного сознания его творца и критика — читателя и изучающих его как совершенно независимую в своем бытии "вещь"» (там же: 96–7).

---

<sup>11</sup> Формализм постоянно эволюционирует. И в настоящий момент мы, наверно, вправе сказать, что это эволюция к историческим наукам. Литература является последовательностью единичных разнородных явлений, где повторение недопустимо. Конечное знание, которое она в себе содержит, не может быть приобретено с помощью законов, основанных на недостаточных обобщениях. В конце концов литературоведческие методы сближаются с феноменологией, которая способна сохранить индивидуальное обаяние истории (фр.)



Гинзбург соглашается с этой точкой зрения на формализм в письме Бухштабу:

«Особенно же меня волнует у Энг<ельгардта> мысль о неисторичности формализма. Он непререкаемо прав в том, что для писателя и для читателя <...> литературный факт, за редкими исключениями, не есть факт только эстетический. Литературное сознание — сплошь и рядом фикция; творило и воспринимало общекультурное сознание» (Гинзбург 2001: 7.07.27).

Тем не менее, она далеко не во всем принимает сторону Энгельгардта. Сначала она разделяет его сомнения в том, что формализм — слишком молодая теория для того, чтобы эволюционировать в ближайшее время. Но впоследствии вся ее литературная биография свидетельствует о том, что полемика с имманентной теорией была чрезвычайно плодотворна вплоть до 1980-х гг. При этом, по ее мнению, очевидным преимуществом мэтров перед феноменологией и философским взглядом на текст остается более точный анализ и непосредственная работа с материалом. Через пару лет после обсуждения книги Энгельгардта она замечает, что в его размышлениях недостает конкретности, анализа литературного текста. В монографии Винокура «Биография и культура», созданной на основе полемического доклада в РИИИ в 1924 году и посвященной соотношению литературы и экзистенциально-психологического опыта (Винокур 1927; Винокур 1983), она тоже находит этот изъян:

«Все наши антиметрические попытки выжать нечто из Энгельгардта, из Винокура и прочих — должны кончиться крахом. У этих людей нет инструмента; они не выучены ремеслу. При каждой попытке приближения к материалу они оказываются детски беспомощны, как Энгельгардт со своим Гончаровым. То, что нас отделяет от мэтров — это подробности, страшно гипертрофированные силой личного раздражения; от Винокура нас отделяет непроходимая бездна качественно иного переживания науки и в особенности литературы. Таковы, по крайней мере, были мои вчерашние ощущения» (Гинзбург 2001: 26.02.1929).

Возможно, именно ученице мэтров, увлекавшейся феноменологией, и удалось совместить взгляд на произведение как на специфически языковое явление и понимание литературы как социально-психологического опыта. Энгельгардт и Винокур не были самыми сильными союзниками в этом сложном предприятии. Но оба ученых в критике формализма обозначили сферы, которые были недостаточно разработаны в текстах учителей и принципиально важны Гинзбург.

Вопрос о языковом материале и литературном изображении исторического опыта кажется решенным более убедительно у другого мыс-

лителя, принадлежавшего к феноменологической школе. «Эстетические фрагменты» Густава Шпета, еще одного противника не только психологического биографизма XIX в., но символизма и футуризма, ученица формалистов читает примерно в это же время (Гинзбург 2002: 411).

По Шпету, считавшему себя учеником Гуссерля, искусство чуждо как «логизированию», так и свободному эстетическому воображению. Это сфера опыта, сознания и смысла. Для него старая реальность символизма и футуризма больше не существует, новая же послереволюционная реальность — «внешняя», будь то психология, идеология или социология языка. Вместо погружения во внутренний мир или следования Бергсону Шпет призывает искать «Новое Возрождение» в наблюдении «внешнего» мира (Шпет 1922: Ч.1). Гинзбург, пробуя силы в психологической прозе, тоже не видит перспектив для «внутреннего человека» и, пользуясь техниками наблюдения, описанными у Толстого Шкловским и Эйхенбаумом, обнаруживает реальное в неинтроспективном, проявленном непосредственно в социальной жизни.

Вторая и третья части «Эстетических фрагментов», особенно интересовавшие Гинзбург, посвящены феноменологии языка. Шпет полемизирует с «эмпирическими историями быта», «влиянием среды» и биографизмом — историографией и краеведением, последователями И.Тэна, а также авторами жизнеописаний, в которых художественное творчество объясняется психологическим опытом. Он настаивает на том, что мышление существует исключительно в форме языка:

«Бессловесная мысль — патология; это — мысль, которая не может родиться <...>».

Слова — не свивальщики мысли, а ее плоть. Мысль рождается в слове и вместе с ним. Даже и этого мало, — мысль зачинается в слове» (Шпет 1922: Ч. 2: 43).

Эйхенбаум отмечал, что мышление Гинзбург было чрезвычайно зависимо от языка:

«— У вас словесный ум. Вы очень остро чувствуете слово и не видите вещей» (Записная книжка. Т. II. 21.04.1927–7.02.1928. [155])

Она несколько раз пишет об этой своей особенности в «Записных книжках», настаивая на идее о том, что мысль, не оформленная словесно, не существует. Это принципиально важно для фиксации опыта в обобщающих формулах (Ван Баскирк 2006):

«Все, не выраженное в слове (вслух или про себя), не имеет для меня реальности, вернее, я не имею для него органов восприятия» (1929; Гинзбург 1989: 84).

Гинзбург совсем не пишет о музыке, редко упоминает произведения живописи, в эссе «Возвращение домой» она выводит теорию литературного пейзажа как «прозрачного» для размышлений изображения, визуального повода для отвлеченных от деталей видимой картины размышлений.

Гинзбург считает содержательность неперменным качеством художественного языка, отсюда ее неприятие «чистого» эстетизма и, например, нерациональных литературных форм наподобие «зауми». Об этом пишет и Шпет:

«Смысл есть идейный член в структуре слова. Смысл есть идейная насыщенность слова. К предметной данности слова, чувственно-эмпирической и формально-логической прибавляется данность его материально-идейная. К функции слова номинативной и концептивной прибавляется функция идеирующая, разумная. Слово — идейно» (Шпет 1922: Ч. 2: 96).

Одна из наиболее существенных в этой связи мыслей Шпета касается социальности языка. По его мнению, слово существует в «сложном переплетении актов сознания» — восприятия и понимании (Там же: 18–23). Субъективные переживания выражаются «симптомами» и разделяются «симпатически», в «атмосфере» общения. «Психологическая атмосфера» — это «исторические, социально-групповые, профессиональные, классовые» характеристики ведущих диалог, которые Шпет в собственном ему поэтизированном стиле называет «воздушными течениями» (Там же 109). Идея о социальности слова была важна для другого автора, которым интересовались младоформалисты. Статья «Слово в жизни и слово в поэзии» Волошинова (Волошинов 1926) содержит анализ языка как соотношения сознаний, в котором есть 3 компонента: говорящий, слушающий и предмет («герой») разговора<sup>12</sup>. Бухштаб пытается использовать рассуждения Волошинова о контекстуальности слова и «оценке», ценностном аспекте значения. Он считает, что лингвистике не следует игнорировать отношения, в которые слово вступает во время коммуникации, т. к. язык представляет собой не абстрактную словарную статью, но часть реальности (Бухштаб 2000: 496, 515). Младоформалисты обнаруживают сходство в том, как понимают слово Шпет и Волошинов.

В третьей части «Эстетических фрагментов» речь идет о «тематике и проблематике» эстетического сознания. Эстетическое восприятие

---

<sup>12</sup> Об интересе Гинзбург к другой книге В. Волошинова «Марксизм и философия языка» см.: Зорин 2006.

личности основано на преодолении социальной природы языка, социальности ситуации общения. В терминах феноменологии это называется «редукцией» — освобождением «от своих личных реакций на личность <...>. Надо отойти как бы на расстояние, чтобы выделить и оценить свое эстетическое отношение к личности и ее типу. Ее индивидуальные формы — типичны. <...> эстетическое отношение к личности вырастает из преодоления симпатического понимания ее» (Шпет 1922: Ч. 3: 89–90).

Таким образом, у идей Шкловского и Эйхенбаума об остранении и парадоксе есть аналогии в работах Шпета и Волошинова. Остранение как смена точки зрения на привычное или только что наблюдавшееся похоже на шпетовское эстетическое сознание, отстраняющееся от субъективных оценок и общепринятых мнений. Трехсоставная структура слова, описанная в статье Волошинова, в расподблении между автором и предметом речи создает то же расхождение между переживанием и его выражением, что парадокс в понимании Шкловского. Такие операции «овнешнения» Гинзбург уже выполняла в своих записях. Альтернатива «внутреннему человеку» имманентной культуры и автобиографическому герою футуристов найдена.

Сфера выражения переживаний в языке, где общие формулы и несоответствия служат материалом для анализа, достаточно обширна для того, чтобы описывать поведение в новом обществе вне интроспективного опыта, погруженности в душевные глубины. Примером такого письма была «Старая записная книжка» Вяземского. В послесловии к ее изданию 1929 г. Гинзбург писала:

«<...> в “Записной книжке” Вяземский демонстрирует себя читателю <...> в качестве *деятели*. Свою внешнюю биографию, историю писателя и гражданина <...> он тщательно фиксировал и документировал. <...> “Старая записная книжка” и была выражением того *внешнего человека*, каким Вяземский являлся в обществе <...> “*Душа*” писателя оказалась изъятой из поля зрения читателя» (наст. изд. с. 187).

Один из ее любимых в 1920–30-е гг. писателей создал прецедент отказа от совпадения автора с его внутренним миром эмоций или его превращения в автобиографического персонажа. Вместе с феноменологией это стало основой литературного историзма Гинзбург. Автобиографизм Маяковского или Шкловского, их нарциссизм и исторический пафос к концу 1920-х возможны только в лирике новой «уклонки» — стихах Заболоцкого и Олейникова. С ними Гинзбург поддерживает приятельские отношения, много размышляет об их понимании слова, но больше оспаривает их взгляды на язык, чем соглашается с ними. Важно,

что «сущностная» личность, которую ищут младоформалисты, отличается от «поверхностных» людей, для которых общее представление о человеке не допускает противоречий между переживаниями и их выражением и психологизма в принципе. Гинзбург критикует упрощенное понимание социальной личности. Одно из его проявлений — сплетни, которые всегда показывают только одну наиболее заметную и менее значительную сторону человека, оставляя без внимания собственно его переживания. Плоская сплетня никогда не затрагивает личного опыта, ей чужда психология парадокса:

«Сплетня <...> учитывает факты, но не учитывает ни предназначенности, ни обусловленности фактов. <...> она прямо перебрасывается от факта к факту, вытягивая их в единый ряд, тогда как судьбы разорваны, а куски собраны <...> невидимой точкой пересечения рядов.

Существуют разные отношения между человеком и тенью, которая на него падает. Хуже всего приходится людям, которые похожи на то, что о них говорят. <...> Они сморкаются с целью высморкаться, а не для того, чтобы скрыть слезу; кашляют вследствие простуды, а не от смущения <...>

Сплетники <...> легковверны и лишены воображения, поэтому упускают как раз самые плачевные тайны своих жертв. Тошнотворное заморание человеческой души перед сплетней — это страх упрощенной фантазии и неправильного силлогизма, который удивительно до чего похож на правильный» (1929; Гинзбург 1989: 69–70).

Тынянов, по мнению Гинзбург, далек от социальной психологии. Он действительно категорически отказывался иметь дело с изображением душевных переживаний в литературе (Чудакова 1985: 115–117). Ученица считает, что ее учитель, известный своим талантом изображать других людей (особенно коллег по цеху), показывает только обобщенных персонажей анекдотов, героев сплетен, пренебрегая их психологической индивидуальностью. Вот как Гинзбург воспринимает пантомимы, разыгранные мэтром на одной дружеской вечеринке:

«Очень смешные Шляпкин и Церетели, которых я никогда не видела, были, очевидно, так же мало похожи на свои оригиналы, как хорошо знакомый мне Гроссман. Они были похожи друг на друга, как персонажи комедий, написанных одним автором, как карикатуры, принадлежащие одному перу. Они увлекали не верностью наблюдения, но отвлеченной, независимой от предмета забавностью.

Не видя и не понимая людей, разнося их по типологическим рубрикам, уснащая эти фигуры словечками и жестами, добытыми не из наблюдений, но из запаса ходячих шуток, Т<ынянов> превосходно живо-

писал экзаменующихся студентов, наглых и робких, профессоров — толстых и тонких, строгих или игривых. По методу все это очень напоминает Вазир-Мухтара» (1928; Гинзбург 1992: 169).

С точки зрения Гинзбург герои Тынянова — скорее маски, чем портреты. Тынянов изолирует историю литературы и исторический роман от психологии и экзистенциального опыта. «Смерть Вазир-Мухтара», в тексте которого были скрыты прототипы из современной литературной жизни, в том числе и сам автор (Левинтон 1988; Левинтон 1991), представляется ей сделанной именно таким способом. Гинзбург против такой литературы:

«<...> я думаю, что Тынянов поступает неправильно. Не следует подменять исторического героя автобиографическим» (1928; Гинзбург 1992: 165).

Это разногласие с учителем принципиально. Младоформалистка отказывается от непосредственного авторского присутствия в тексте и намеренного превращения автора или героя в персонажей, отдавая предпочтение рефлексии и отстраненному описанию человека:

«Для человека с настоящей потребностью в словесном закреплении своих мыслей, с некоторыми способностями к этому закреплению и с явным неумением и нежеланием *выдумывать* — плодотворнее всего писать свою биографию (в том или ином виде и в том или ином смысле этого слова).

Я совершенно лишена этой возможности; отчасти из застенчивости, которую можно было бы преодолеть, если бы это было нужно; отчасти из соображений, которые, вероятно, не нужно преодолевать.

Можно писать о себе прямо: я. Можно писать полукосвенно: подставное лицо. Можно писать совсем косвенно: о других людях и вещах таких, какими я их вижу. Здесь начинается стихия *литературного размышления*, монологизированного взгляда на мир (Пруст), по-видимому, наиболее мне близкая» (1928; Гинзбург 2002: 400).

Прусту была знакома теория психологического парадокса. Гинзбург соотносила его прозу с ранними идеями Шкловского и Эйхенбаума. Пруст написал роман-размышление, так заинтриговавший Гинзбург невозможностью подобной литературы в России и привлекательностью дигрессий. Теперь он же предстает как автор «совсем косвенного» литературного изображения — текста без явно присутствующего автора. Этот наблюдатель похож на внешнего человека, сформированного остранием, парадоксом и феноменологической редукцией. Предваряя сцену появления Свана в Комбре, рассказчик «В поисках за утраченным временем» размышляет о социальной природе личности:

«Mais même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons "voir une personne que nous connaissons" est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part» (Proust 1954: 24)<sup>13</sup>.

Писать о себе косвенно — «о других людях и вещах таких, какими я их вижу» — подразумевает рассказ об индивидуальности, которая состоит не из скрытых внутренних переживаний, но из того, что думают о ней другие. Пятая тетрадь (1929–1931) Гинзбург открывается цитатой из «Le Temps Retrouvé» Пруста, в которой дан портрет этого внешнего человека — наблюдателя и предмета наблюдений:

«Il y avait en moi un personnage qui savait, plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisaient sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas. Comme un géomètre, qui depouillant les choses de leur qualités sensibles ne voit que leur substratum linéaire, ce que racontait les gens m'échappaient, car ce que m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractères ou de leur ridicules ; ou plutôt c'était un objet qui avait toujours été plus particulièrement le but de ma recherche parce qu'il me donnait un plaisir spécifique, le point qui était commun à un être et à un autre. <...> ce qu'il <l'esprit> poursuivait <...> était situé à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait» (Записная тетрадь V. 10.06.1929–8.01.1931. [1–2]; Пруст 1986: 83)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Но ведь даже в отношении самых незначительных мелочей повседневной жизни мы не являемся материальной вещью, тождественной для всех, с которой каждый может познакомиться, как с подрядными условиями или с завещанием; наша социальная личность создается мышлением других людей. Даже такой простой акт, как «видеть человека, с которым мы знакомы», является в значительной степени актом интеллектуальным. Мы наполняем физическую внешность существа, которое видим, всеми ранее составившимися у нас понятиями о нем, и в целостной картине его, мысленно рисуемой нами, эти понятия несомненно играют преобладающую роль (*фр.*). Пер. А. Франковского. (Пруст 1934: 22).

<sup>14</sup> Обитал во мне некий персонаж, более или менее умеющий смотреть, но персонаж этот то появлялся, то исчезал, и оживал он именно тогда, когда проявлялась некая сущность,

Через 40 лет в книге «О психологической прозе» Гинзбург использует часть этой цитаты:

«Освобождая вещи от их чувственных качеств, геометр видит только их линейный субстрат; точно так же от меня ускользало то, что люди говорили, потому что интересовало меня не то, что они хотели сказать, но их манера говорить, разоблачавшая их характер или их смешные черты...»

И много лет спустя это наблюдение Пруста Гинзбург приведет как еще один пример психологии парадокса, где помимо идей Шкловского и Эйхенбаума сложно не заметить присутствия идей Ларошфуко о человеческих амбициях и самоутверждении как основах социального поведения. Французский рационалист называл их «пружинами»:

«Если Пруст интересуется фразеологией; как таковой, то в еще большей мере он стремится постичь словоупотребление человека как выражение скрытых пружин и общих законов его душевной жизни» (Гинзбург 1971: 399–400).

Итак, ученица формалистов определяется в своих интеллектуальных интересах, все более противореча идеям Тынянова. Начав с попыток учесть социальные взаимоотношения между авторами и описать литературный процесс как соотношение писательских сознаний, она постепенно разрабатывает собственную проблематику. Психологию остранения и парадокса, о которой писали в своих работах о Толстом Шкловский и Эйхенбаум, Гинзбург дополняет социальной психологией Пруста, а также феноменологическими идеями Шпета и Волошинова о языке и эстетике. Из этого круга идей и навыков, усвоенных в осмыслении советского опыта второй половины 1920-х гг., формируется изображение реальности как пространства социально-психологического и исторического. Наблюдения над ней пока что фиксируются в жанре «литературной смеси».

---

общая для множества вещей, и это была его нища и его радость. Тогда этот персонаж смотрел и слушал, но только лишь до определенной степени, наблюдение еще не включалось. Подобно тому, как геометр, который, как кожуру с плода, снимая с вещей их видимые свойства, воспринимает лишь линейную основу, от меня ускользал смысл сказанного людьми, ведь меня интересовало не то, что именно хотели они сказать, но как они это говорили, способ выражения, разоблачитель их характера или смешных черточек. Или, вернее сказать, именно это и являлось конечной целью моих изысканий, источником моего наслаждения — найти общую для того и другого точку <...> то, что <мое сознание> намеревалось ухватить и осмыслить <...>, находилось где-то очень глубоко, вне очевидного, в некоей зоне, расположенной на отшибе (*фр.*). (Пруст. М. Обретенное время. / Пер А. Смирновой. СПб., 2000. С. 27–28).



\*\*\*\*\*

Самоопределение в споре с учителями продолжается. Герои Гинзбург — Вяземский, Пруст, Шпет, — открывают в идеях формалистов новое измерение. В эпоху строительства нового общества она разрабатывает метод изображения социально-психологической реальности, формирующейся на ее глазах. Рефлексивный наблюдатель, внешний человек — ее первая попытка создать свой творческий метод, начало самостоятельной литературной работы. Теперь ей предстоит преодолеть ученичество и обозначить собственную позицию в современной литературе.

Статья Гинзбург «Опыт философской лирики (Веневитинов)» подытожила историю взаимоотношений с Тыняновым в конце 1920-х гг. На этот раз предметом спора стал вопрос о литературной «школе». В отличие от автора «Архаистов и Пушкина», она настаивает на том, что писатели объединяются и не объединяются в направления не по сходствам и различиям текстов («поэтике»). Поскольку группы могут состоять из очень разных литераторов, они строятся на основе иерархий, социальных стратегий и ценностей, которые она называет «стимулами», «импульсами». Ее друг и единомышленник Бухштаб в работе о Хлебникове снимает высказанную Тыняновым в предисловии к собранию сочинений поэта-заумника критику понятий «школа» или «течение» как бессмысленных условностей, «лексических единств» (мэтр подчеркивал уникальность хлебниковской поэзии, пытаясь отделить ее от футуризма):

«Школы», «направления» несомненно имеют какие-то основания в литературном процессе. Но начини «дифференцировать», и все это пропадает. Быть может, это явление, непонятное при осознании формы как «плоскостного», становится понятным при «структурном» понимании формы. Тогда школа проходит на известной глубине и до известной глубины. На следующих стадиях структуры (и понимания) то же сознается как индивидуальное, может быть, во всяком случае в иной связи» (Бухштаб 2000: 467).

«Школа, направление, жанр — в тыняновском смысле насквозь историчны и зависят от осознания и, по-видимому, вследствие этого к феноменологическому анализу неприменимы совсем» (Бухштаб 2000: 469).

Бухштаб предполагает, что о литературных общностях можно говорить на основе наблюдений не над поэтикой, но над совокупностью отношений между писателями, в которых важную роль играют и социальная сторона, и мировоззрение, и политическая идеология, и психология.

В статье Гинзбург о Веневитинове речь идет о ситуации перехода литературы от «имманентности» к содержательности/идеологичности. Веневитинов, по ее мнению, был поэтом, творчество которого стало основой для школы без поэтики. Содержание поэзии мысли Любомудров сводилось к пересказу натурфилософии немецких романтиков в элегическом стиле. Веневитинов был идеальным «элегизатором Шиллера» (в том числе и потому, что рано ушел из жизни и ничего другого написать не успел). «Поэзия мысли» Любомудров, по Гинзбург, была не исключительно литературным явлением, а литературно-идеологическим направлением. Поэтому их творчество отличается от других версий «поэзии мысли» (Баратынского или Бенедиктова), которые могли быть описаны по «имманентной» теории Тынянова. В идеологизации литературы и состояла специфика 1830-х, определяемая тем, что Любомудры изменили социальную функцию литературы.

Нина Гурфинкель, которой Гинзбург отправила в Париж экземпляр пятой «Поэтики», где была опубликована статья о Веневитинове, тоже интересовалась смыслом и идеями в литературе. В статье своей ленинградской подруги она подчеркнула пассаж об историчности содержания как соотношении читательских оценок:

«Оперируя в настоящей работе в достаточной мере скомпрометированными терминами “формы” и “содержания”, я беру их, разумеется, не в теоретическом плане, то есть нисколько не предвешая вопроса о возможности дуалистического разложения произведения на формальные и тематические элементы. Для меня существенно содержание как понятие историческое, как категория, создаваемая в известные моменты читательским сознанием, которое производит это разложение и составляет с ним считаться, если не теоретика, то историка литературы» (Гинзбург 1929: 72 [Экземпляр из библиотеки Н. Гурфинкель]).

Кроме того, Гурфинкель, опубликовавшая в феврале 1929-го (до выхода пятой «Поэтики») в «Le Monde Slave» статью о формалистах, где она связывала их будущее с феноменологией, выделяет в тексте Гинзбург другой отрывок. Это замечание о механизмах литературной идеологии, управляющих языком позднеромантических поэтических формул — «пример текста <Веневитинова>, где кружковое философское истолкование должно было надстраиваться над густой массой семантически нейтрализованных поэтизмов» (Там же: 98).

«Школа», содержание, идеология — ключевые проблемы полемической статьи Гинзбург о Веневитинове, бывшие актуальными и для ее близких друзей Бухштаба и Гурфинкель. Именно в этом контексте они пытаются определить свою позицию по отношению к формализму и

современной литературе. Гинзбург по-прежнему пользуется формалистскими терминами, отталкивается от формалистских идей, но интересующая ее проблематика существенно отличается от теорий мэтров. Теперь расхождение с ними становится неизбежным. Судя по всему, в статье о Веневитинове были намеки на отношения с Тыняновым.

Об этом свидетельствует ряд исторических аналогий, использованных автором. Эта фигура сравнения была частью общего языка формалистов и их учеников. Подобным образом в своих «Записных книжках» Гинзбург сопоставляла отношения Карамзина с карамзинистами и мэтров с младоформалистами (1927; Гинзбург 2002: 41), о чем уже говорилось в связи с ее первой статьей о Вяземском<sup>15</sup>. Старшие формалисты — особенно Шкловский и Эйхенбаум — с середины 1920-х пользовались в критических статьях аналогиями из прошлого. В предисловии к «Литературным кружкам и салонам» Аронсона и Рейсера Эйхенбаум даже представил материалы о литературном быте XIX в. как программу современной «домашней» литературы, своего рода «пророчество назад» (Эйхенбаум 2001). Проза Тынянова или написанный совместно с Ю. Оксманом киносценарий «Союз Великого Дела» содержат недвусмысленные оценки ситуации 1920–30-х и многочисленные намеки на современников и события тех лет.

В статье Гинзбург о Веневитинове, полемизирующей с учителями, историческая аналогия была уместна хотя бы как общий язык младоформалистов и мэтров. 1820-е названы ею «формальным», «имманентным» периодом, 1830-е — «идеологическим», содержательным. Переход от одного периода к другому описывался подробно как одно из обстоятельств, при которых сформировался кружок любомудров. К концу 1920-х переход старших формалистов от имманентных позиций к поискам истории литературы стал очевиден. Они не любят, когда младшее поколение, первоначально пытавшееся развивать идеи раннего ОПОЯЗа, напоминает им об этом. Вместо преемственности и продолжения пусть и молодой традиции налицо конфликт. В таком случае вопрос о «школе», поднятый в статье о Веневитинове, касается не только спора о том, по каким принципам строилась группа любомудров. Намек прозрачен. Это также и теория, которую могли бы создать учителя Гинзбург, если бы они избежали столь резкого изменения в понимании литературы. И высказанная в этой статье мысль о том, что «школа» строится не из поэтики, а из социальных и идеологических предпосылок, может быть аллю-

---

<sup>15</sup> Об исторической аналогии у Гинзбург в связи с книгой К. Маркса «Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта» см.: Савицкий 2006.

зией на неспособность мэтров придерживаться доктрины после завершения имманентного периода формализма и наступления содержательного, т. е. создать свою «школу».

Видимо, аналогично этой интерпретации творчества Любомудров, Гинзбург в одном из выступлений в Институте истории искусств истолковывала творчество Некрасова как направление «гражданской поэзии». Тынянов прокомментировал это раздраженно, споря со Шкловским о роли футуризма как движения (речь шла о его предисловии к собранию сочинений Хлебникова):

«Хлебников — футурист», кто этого не знает. Это почти “Некрасов” Люси Гинцбург, т. е. “Некрасов — гражданский поэт”, как будто это рассредоточиванье по знакомым что-нибудь объясняет. А Некрасов, кроме того что был “гражданский поэт”, еще и ругался со всеми гражданскими поэтами. <...> А “рассредоточиваются” люди 1) одновременно в разные стороны, 2) разновремененно в разные, так же как с женщинами...» (Переписка 1984: 23.03.29).

Тут прочитывается намек на барона Гинцбурга — представителя до-революционной критики, над которым по инерции продолжал иронизировать один из лидеров ОПОЯЗа<sup>16</sup>. Именно с обобщенными рассуждениями, пренебрегающими исторической конкретикой и индивидуальностью автора, сравнивает мэтр литературные взгляды Гинзбург этого времени. В конце 1929 г. ее отношения с Тыняновым и Эйхенбаумом близки к разрыву, поводом к которому послужила статья о Веневитинове. Подробности ссоры изложены в письме Гинзбург Шкловскому в начале 1930 г., опубликованном Д. Устиновым (Письмо 1929). В декабре 1929 г.<sup>17</sup> этот текст, напечатанный в пятой «Поэтике», по инициативе Я. А. Назаренко должны были обсуждать на заседании в Институте истории искусств. Учителя не смогли принять участие в дискуссии, младоформалистка была подвергнута идеологической критике. По словам самой Гинзбург, эти события привели к «ликвидации ученичества», завершению прежних отношений с мэтрами в качестве ученицы —

---

<sup>16</sup> Люсей называли Гинзбург друзья и близкие знакомые. См. переписку Нины Гурфинкель в: *La description des archives de Nina Gourfinkel rédigée par Ruth Schatzman. Dossier V*. См. также автограф Гинзбург в статье о Веневитинове — в экземпляре пятой «Поэтики» из библиотеки Нины Гурфинкель: «Нине и Юле <Гурфинкель> с дружеским приветом Люся».

<sup>17</sup> В этом году институт проверяла комиссия из министерства (Литературная энциклопедия. 1930. М. Т. 4. Стб. 536). 8 января 1930 г. в «Правде» была опубликована разгромная статья, уже в июле Тынянов и Эйхенбаум уволены, а ГИИИ расформирован (Галушкин 2000).

первую очередь с Тыняновым. Возможно, они не приняли участия в обсуждении, не желая делать знаки примирения, или же были недовольны тем, что их ученица сотрудничает и общается с Жирмунским и Гуковским. После проработки на семинаре Гинзбург написала письмо Тынянову «для разряжения атмосферы». Его содержание она резюмировала так:

«Моя мысль заключалась в том, что я не “школа Ж<ирмунского>”, а “школа Т<ынянова>”, что вся ситуация фальшива и дает повод для возмутительных толков и перетолкований; что такие отношения следует ликвидировать. Для меня речь шла о ликвидации ученичества (не в смысле традиций, а в смысле отношений), вообще о ликвидации психологического порядка» (Письмо 1929)<sup>18</sup>.

Затем ей позвонил Эйхенбаум и

«разговаривал довольно кротко и вообще, как разговаривают с душевнобольными. Меня трясло от волнения; я обращала больше внимания на то, чтобы он этого не заметил, и чтобы у меня не срывался голос, чем на то, что я говорю. Разговор кончился неопределенно; во всяком случае, я твердо помню, что не сказала ничего грубого» (Письмо 1929).

Тынянов ответил Гинзбург «письмом совершенно человеческим». Приводим его текст, хранящийся в архиве Гинзбург в одной папке вместе с двумя другими письмами — к Шкловскому (опубликованному Д. Устиновым) и Эйхенбауму (публикующемуся ниже):

«26.XII.29

Лидия Яковлевна! Только потому что это Вы и только потому что я ничего толком не понимаю — я отвечаю на Ваше письмо. Я понимаю одно: что когда перестают понимать других, и начинаются какие-то пленной мысли раздраженья.

Написать вполне благородное письмо и ликвидировать отношения это, разумеется, дело простое.

И все-таки, так ли уж благородно? В конце концов, для того чтобы не считать меня (также как и Бориса Михайловича) ответственным за

---

<sup>18</sup> Оригинал письма Шкловскому, опубликованный в «НЛО» № 50 Д. Устиновым, находится в архиве Шкловского (РГАЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 551). Существенных расхождений между ним и машинописной копией из архива Гинзбург нет. Случаи разночтений указываются. Что касается датировок, в письме Шкловскому указан ошибочный год: оно было написано в январе 1930, но не 1929 г. Это подтверждают два других письма, содержание которых оно пересказывает, а также упоминание статьи Гуковского, опубликованной в «Звезде» 1930, № 1. Возможно, в начале нового года Гинзбург по инерции датировала текст прошлым годом. Ей случалось ошибаться в датах. Напр., на титульном листе тетради № 2 за 1927–28 гг. значится 21.V.1927, хотя в действительности записи начинаются с 21.IV.1927 г.

какие-то выступления Назаренки — для этого даже не нужно звать меня своим учителем.

Так вот: 1) о “бойкоте” я услышал в первый раз от Гукковского, который, передал мне, что Назаренко заявил после доклада Малахова, что часть формалистов бойкотирует другую часть; 2) ни о каком бойкоте мне ничего более не известно; 3) о “частных заявлениях” Назаренки по поводу того, что он “вынес впечатление” о бойкоте из разговоров с основными членами ОПОЯЗа, должен заявить следующее: заявление это, если только оно сделано, вымышлено с начала до конца. так как я вообще ни о чем с ним не разговаривал, равно как и Борис Михайлович. С какими другими основными членами ОПОЯЗа он мог говорить, — мне неизвестно. 4) С каких пор я несу ответственность за слова и дела Я. А. Назаренки и др.? 5) То, что Вы говорите о каких-то оргвыводах, мне уж совсем непонятно. Сдается, что Вы думаете, что Вас выбросят из Института, а я под этим подпишусь? Благодарю Вас за это.

Что касается “совсем частных людей”, которые Вам передавали, что я не считаю возможным защищать работы в 5-й «Поэтике» (в частности, даже Вашу) — они совершенно правы, и я это повторяю. Работы Жирмунского, Гукковского, Шимкевича, при их разности, считал и считаю работами враждебными ОПОЯЗу, враждебными тому направлению, которое я считаю главным делом своей жизни. О Ваших работах: последние две Ваши работы (о Вяземском (предисловие) и о философской лирике) я считаю работами, в которых Вы изменили (не кому? а что?) — свой взгляд на задачи историка литературы. Они меня огорчили, и я удивляюсь Вашим упрекам, что Вы это будто услышали из уст Назаренки, а не моих. Вспомните. Я возражал против этих Ваших работ открыто на заседаниях, на которых Вы их читали, с той резкостью, на которую только способен. Уста Назаренки здесь решительно не при чем.

Я хотел и ожидал разговоров с Вами после этих докладов, но никакого желания говорить со мной на какую-нибудь тему я у Вас не замечал.

А, между тем, возражал я резко именно потому, что всегда хорошо и дружески относился к Вам. Я считаю Вас настоящим работником и думаю, что Вы дадите еще замечательные историко-литературные исследования, а не философскую крошку, которая отзывается, как бы Вы этого ни не хотели — Жирмунским (я говорю не о человеке, а о подходе к материалу).

Вот мы и подошли к последнему пункту программы. Почему Вы выступаете от имени В. М. Жирмунского? Разве он в этом нуждается? Разве я или Борис Михайлович на него нападаем? Зачем Вы так тонко пишете, что большим его достоинством считаете, что он ни разу не счел

возможным сказать обо мне при Вас ничего такого неуважительного? Не хотите ли Вы, чтобы я признался, что, к сожалению, мне вероятно приходилось говорить при Вас о нем не совсем м<ожет> б<ыть> уважительно? И не берите на себя чужих счетов, даже счетов людей, которых Вы цените и уважаете.

Ликвидацию же отношений между Вами и мною, как историками литературы, литераторами, людьми — притом еще скрепленную именем Назаренки, отношу всецело на Ваш счет.

Да будет Вам стыдно  
Ю. Н. Тынянов».

Гинзбург сочла необходимым устранить последние недоразумения, внести окончательную ясность:

«...мне показалось, что Ю<рий> Н<иколаевич> думает, будто я упрекаю его в том, что он сознательно дал повод к тем *переосмыслениям*<sup>19</sup> Назаренки и др., о кот<орых> я писала. Это подозрение показалось мне чересчур оскорбительным для него. С целью его рассеять я написала второе письмо. Его следовало бы озаглавить: “Письмо Второе, очень короткое, но которое, тем не менее, не следовало бы писать”. <...> Через несколько дней произошло самое скверное: я получила от Бориса Мих<айловича> (мое письмо относилось и к нему) короткое и ужасное письмо» (Письмо 1929).

Объясняя Шкловскому обстоятельства произошедшего, Гинзбург приводит наиболее существенные с ее точки зрения выдержки из текста Эйхенбаума:

«от ликвидации, которая вам, вероятно, *понадобилась* и для которой вы как *поводом*<sup>20</sup> (*не очень, правда, удачным, но другого, очевидно, под руками не оказалось*) воспользовались выступлением Я<кова> Н<азаренко>, я не отказываюсь.

...я рассматриваю эту непонятную для меня историю как результат *вышей “политики”*, в которой ничего не понимаю и не хочу понимать, или как результат полной потери чутья. Соотв<етственно> этому я испытываю чувства или *стыда* (!) или огорчения за вас <курсив мой — Л. Г.>» (там же).

Гинзбург была оскорблена как предположением, что ее письмо было написано по рекомендации оппонентов ОПОЯЗа, так и тем, что ее заподозрили в измене учителям:

<sup>19</sup> Курсив в машинописи из архива Гинзбург отсутствует в автографе, опубликованном в «НЛО» № 50.

<sup>20</sup> Слова «понадобилась» и «поводом» выделены курсивом только в машинописи из архива Гинзбург.

«Это письмо сразу вывело меня за пределы человеческих отношений<sup>21</sup>. <...> я считала, что я должна ответить вполне оскорбительным образом человеку, заявившему, что ему за меня “стыдно”» (там же).

Приводим текст ее письма к Эйхенбауму:

«31.XII.1929.

Борис Михайлович,

Я не стыжусь и не огорчаюсь: я удивляюсь примитивности предположения, будто я осуществляю чью-то “высшую политику”.

Область, где возникают подобные умозаклучения, находится по ту сторону этических норм, определяющих мое поведение.

Не знаю, какие таинственные силы заставили Вас так решительно изменить Вашу оценку всего происшедшего за те несколько дней, которые истекли со времени Вашего звонка ко мне и более чем корректного письма Ю. Н. Тынянова.

Л. Гинзбург

Надо думать, что на этом наша переписка закончится».

Другим знаком разрыва был отказ Тынянова опубликовать свою прозу в младоформалистском сборнике о современной литературе. Впрочем, отношения со Шкловским не были испорчены. Судя по записям Гинзбург, опубликованным в «Новом мире» (Гинзбург 1992: 170–171), он спокойно воспринял ее письмо, в котором описывалась ссора. В июне 1930 г. он приехал в Ленинград по делам местной киностудии и встретился с ней. От эпистолярного конфликта остался только горький осадок: Шкловский всего лишь упрекнул младоформалистку в том, что на его последнее письмо она хотела ответить «историческим письмом; надо было ответить открыткой» (Пятая тетрадь 10.06.1929–8.01.1931. Запись 28.06.1930. [72–77]).

Еще до злополучной проработки, устроенной «Назаренкой», и последовавшей за ней «ликвидации ученичества» Гинзбург, как и другие младоформалисты, искала самостоятельности. Тынянов в приведенном выше письме не без обиды вспоминает о ее попытках выйти из-под влияния ОПОЯЗа. Гинзбург же в это время все более отдаляется от филологии, ей интереснее быть литератором. Недаром она сближается именно со Шкловским, из всех мэтров показывает свою прозу только ему (1927; Гинзбург 1992: 159) – в целом он ее одобряет:

«У вас эпиграммы хорошие и записки, вообще вы понимаете литературу» (1929; Гинзбург 2002: 77).

---

<sup>21</sup> В оригинале письма, опубликованном в «НЛО» № 50, эта фраза отсутствует.



Именно к 1929 г. она задумывает первый проект романа:

«У немецких романтиков имелось особое отношение к роману. Роман представлялся им как акт высшего и обобщающего порядка. Он должен был быть не столько “отражением” жизни, сколько высокоответственной сводкой мыслей о жизни, представлений о жизни, отношений к жизни.

В этом именно смысле я про себя называю романом ту большую вещь, которую я в конечном счете хочу написать и на которую должны пойти мои лучшие силы.

Человек стоит перед вселенной и свободно говорит о вселенной, рассуждая, рассказывая и описывая, — это и есть роман» (1928; Гинзбург 1992: 165).

Этот неоромантический замысел созвучен надеждам на феноменологический Ренессанс русской культуры, о котором пишет Г. Шпет в «Эстетических фрагментах». Ученик Гуссерля завершает проект новой «сущностной» эстетики словами Новалиса об истории как процессе, где первостепенная роль отводится социальной психологии — «человеческим отношениям и событиям» (Шпет 1922: Ч. 1: 63). И Гинзбург, и Шпет хотели бы писать о реальности послереволюционного общества. Уже после сдачи статьи в печать, зимой 1929 г. Гинзбург выступила с докладом о Веневитинове в ГАХНе. Впрочем, главным впечатлением от него была не дискуссия с феноменологами, но одобрение Шкловского (Гинзбург 2001: 26.02.1929). «Поэзия мысли» Любоумров, в ее представлениях так существенно отличавшаяся от укладываемых в тыняновскую схему произведений Баратынского и Бенедиктова, была близка ее экспериментам в прозе как литература «общечеловеческой значимости». Вера романтиков в искусство как познание, промежуточное звено между практическим и теоретическим разумом, тоже укладывалась в ее понимание письма как хроники сознания. В конце 1920-х в фигуре Веневитинова, чью поэзию позднее она ценила не очень высоко, Гинзбург отстаивала не только свою научную программу, но и позицию литератора, который обдумывает замысел большого произведения. Это должна была бы быть книга о социальном и историческом опыте человека, ее автор не отождествляет себя с Гофманом, Гейне или Новалисом, но находит в романтизме пример «сущностного» литературного метода. Формалистский взгляд кажется ей и Нине Гурфинкель односторонним. В своем экземпляре пятой «Поэтики» ее парижская подруга подчеркивает критическое замечание Гинзбург о поверхностности содержания имманентной символистской литературы:

«Эта поэзия возможна только на материале непривычного и многозначного (символического) слова, которое возбуждает колеблющиеся

признаки и конструирует образы, не поддающиеся единственно верному истолкованию. В результате пробега, который совершает мысль читателя по лабиринтам затрудненных смыслов, возникает фикция *глубины*» (Гинзбург 1929: 102 [Экземпляр из библиотеки Н. Гурфинкель]).

Подлинная глубина невозможна, если игнорировать «другие ряды» или не придавать им существенного значения. В отрывке из стихотворения Веневитинова, процитированном Гинзбург, Гурфинкель обводит карандашом слово «полные»:

Как я люблю его созданыя!  
Он дышит жаром красоты,  
В нем ум и сердце согласились,  
И мысли *полные* носились  
На легких крыльях мечты  
(Там же: 79 [Экземпляр из библиотеки Н. Гурфинкель]).

В конце статьи Гинзбург разъясняет, какая «полнота» близка ей как начинающей писательнице в литературном проекте Веневитинова:

«Нельзя воспринимать произведение, не понимая, что именно поэт подразумевает под словами: стол, стул, дерево, и что он подразумевает под словами — любовь, душа, вдохновение и т. п. Чем сложнее комплексы идей, тем больше усложняется этот процесс. Тогда уже речь идет не о вещественном понимании слова, но о большей или меньшей степени богатства возбуждаемых им ассоциаций, то есть начинаются бесконечные градации той *полноты*, с которой текст доходит до сознания читателя» (наст. изд. с. 156; курсив Л. Г.).

«Полнота» — это социальная сторона литературы, переосмысленная в рамках психологических теорий Шкловского и Эйхенбаума, а также соотнесенная с прозой Пруста и феноменологией Шпета. На этой основе и формируется концепция нового реалистического письма. В начале 1929 г. Гинзбург утверждает авторскую позицию «внешнего человека» как «наблюдающее сознание», «человека за письменным столом» — именно так будет озаглавлен итоговый сборник ее прозы, изданный в 1989 г.:

«Хорошо и счастливо работается только тогда, когда работа заливает сознание. Я люблю писать по ночам, потому что ночью теряется рассеивающее ощущение движения времени. Днем только в самых редких случаях удастся достигнуть этой окаменелости, глубокого безразличия к окружающему. День весь расчленен <...> Одни часы ассоциативно связаны с профессиональными обязанностями, другие — с обедом, <...> иные — с отдыхом. Словом, день очень заземлен, его этапы предназначены

регулировать суету и не способствуют высокому оцепенению. <...> Все ночные часы в равной мере предназначены для сна <...> Пересилив эту потребность, мы чувствуем себя вправе исказить лицо ночи по нашему усмотрению. <...> Время не продвигается толчками, но сливается в поток, протекание которого неощутимо.

Человек за письменным столом слышит, как пульсирует кровь в его висках, разгоряченных работой. Он смотрит непонимающими глазами на циферблат, по которому без определенной цели движется часовая стрелка, до самого утра не имеющая власти над человеком» (1929; Гинзбург 2002: 71)<sup>22</sup>.

О взглядах Гинзбург на литературное творчество можно также судить по некоторым ее высказываниям из послесловия к «Старой записной книжке» Вяземского. Теперь научная работа напоминает литературный манифест. Промежуточная литература окончательно потеряла связь с тыняновскими малыми второстепенными жанрами, т. к. Гинзбург подчеркивает, что Вяземский сознательно выбрал маргинальность как социальную позицию. Возможно, она пытается следовать его примеру. Кроме того, в опыте Вяземского ей близки интерес к описанию социальной жизни («выражение общежития»), предпочтение «внешнего исторического человека» «имманентной» психологии, а также произвольность расположения фрагментов («отрицательная конструктивность»).

О новом понимании литературы свидетельствует изменение жанрового состава заметок. Помимо прежних разновидностей записей в конце 1920-х гг. появляются социально-психологические наблюдения за советской повседневностью. Социалистическое общество не предоставляет ни комфорта, ни выбора ученице формалистов:

«Служащий работает в служебные часы. Ученый работает после работы. Он может работать (обдумывать) и за обедом, и на прогулке; но он может выделять для себя и часы полного отдыха, совершенной умственной пустоты, которая наступает внезапно и непостижимо, как сон. Только писатель (я разумею — настоящий писатель) не имеет возможности отдыхать: он должен безостановочно переживать жизнь. Для литературного быта 20-х годов все более характерным становится совмещение служащего, ученого и писателя в одном лице, — он же и кино-спец. По-видимому, этот человек должен с утра быть на службе, днем

---

<sup>22</sup> Ср.: «События, протекающие только в сознании, могут достигать такого предела, после которого эмпирическое переживание уже ничему не может научить человека» (1929; Гинзбург 2002: 71).

писать, вечером ходить в кино, ночью спать, а думать в остальное время» (1928; Гинзбург 2002: 57).

Проект нового психологического реализма, в котором главным героем выступает внешний социальный человек, чье сознание выражено прежде всего словесно, — только первая попытка большого литературного замысла. Пока что это в большей степени намерения и общие идеи. Роман конца 1920-х, если и существовал, то в набросках и планах. В архиве Гинзбург нет подтверждений работы над этим текстом. Из спора и ссоры с учителями возникают представления о самостоятельном литературном проекте. На основе этого замысла в 1930-е годы будут писаться эссе, которые, возможно, были частью проекта романа «Дом и мир». В течение следующего десятилетия постепенно Гинзбург определится в творческих ценностях, найдет свою тему, разработает свой метод исторического свидетельства и создаст свою систему письма. И убеждения, отстаиваемые в интеллектуальном споре, станут практическими навыками литературной работы.

\*\*\*\*\*

Эссе и записные книжки Гинзбург 1930-х гг. посвящены самоопределению в литературной и политической ситуации. «Возвращение домой» — это путешествие в Ленинград из Одессы через Сочи, где рассказчик проводил часть лета. Травелог состоит из нескольких попыток найти «дом» — свое место в жизни, экзистенциальные ценности и сферу их применения в литературной работе. В финале, отчаявшись устроить личную жизнь и обрести душевное спокойствие, автор приходит к утверждению «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком». Возвращение домой, наконец, состоялось. Впрочем, это лишь заявление о намерениях, не оглашенное публично. Участвовать в жизни советского общества как писательнице Гинзбург предстояло только в позднесоветское время, когда и было впервые опубликовано это эссе. В эпоху первой пятилетки, в отличие от Мариэтты Шагинян или Николая Тихонова, она не путешествует по социалистическим стройкам, чтобы писать о новой реальности, но всего лишь едет после проведенного на юге отпуска в Ленинград. И тем не менее, в эссе речь идет об общей для интеллигенции, сформировавшейся в годы позднего символизма, проблеме. Как и многие писатели и художники этого времени, Гинзбург декларирует, что предпочла бы изжить в себе «прежнего» имманентного человека и участвовать в жизни нового общества. Пастернак называл это «вторым рождением».

В двух следующих эссе «Мысль, описавшая круг» и «Заблуждение воли» формируется наблюдатель советской утопии. Это размышления о конечных экзистенциальных ценностях, устанавливаемых смертью как пределом человеческого существования. Гинзбург анализирует отношение к смерти тех, кто живет в советском атеистическом обществе. Сама постановка вопроса о ценности предполагает полемику с формализмом и символизмом. Возможно, этим объяснимо и то, что в первой половине 1930-х Гинзбург объединяет эти две традиции в единый культурный проект, который на волне публикаций новых материалов о символизме кажется уже окончательно завершенным. Она ищет новую этическую основу для литературной работы и возможность увидеть советскую реальность в иной историко-культурной перспективе — в рамках другой традиции, которая могла бы заменить неуместный, по ее мнению, в 1930-е символизм. Вслед за Прустом она применяет социальную психологию французских рационалистов к культуре, отказывающейся от модернистского наследия. Так она становится социально-антропологическим наблюдателем. «Мысль, описавшая круг» — свидетельство того, что внешний человек уже больше не абстрактная идея о наблюдателе, «зрителе собственной мысли» из дневников начала 1920-х или более поздних «Записных книжек». В этом эссе описан рефлексирующий автор, и по своей композиции оно тоже представляет собой рефлексии — законченный цикл размышлений, обращенных на самих себя. Об этом говорит и заглавие эссе, в котором дано определение рефлексии: мысль, описавшая круг, т. е. вернувшаяся к самой себе. Вопрос о смерти обсуждается поступательно — от личного опыта, к общим представлениям и идеям через сопоставительный анализ к историческим обобщениям. Это не строгая процедура феноменологической редукции, но ее элементы несомненно присутствуют в этом интеллектуальном эксперименте — осознании опыта утопии.

Филологические работы Гинзбург 1930-х гг. комментируют и дополняют ее прозу этих лет как часть общего интеллектуального и художественного проекта. Соотношение художественных и научных текстов у нее иное, чем у Тынянова, который считал исторические романы своего рода иллюстрациями своих идей и теорий (Блюмбаум 2002: 59–134; Ямпольский 1994). Выбор позднего романтизма в качестве альтернативного историко-культурного контекста помогает сохранять дистанцию по отношению к советской жизни, диалог с опытом прежних эпох обеспечивает понимание происходящего. Как Шкловский, Эйхенбаум и многие писатели тех лет, ученица формалистов постоянно ищет «взаимотражения» прошлого и современности, объясняет новую реальность через исторические примеры и наоборот:

«Они и наша современность отражаются друг в друге, очень многое друг в друге объясняя» (1930; Гинзбург 2002: 411).

Так, «Высокая болезнь» Пастернака была попыткой оправдать пушкинские «Стансы»: это не только удачный синтез лирики и политики, но декларативный отказ от маргинального существования:

«Стихи, страшные смелостью, с которой он <Пастернак — С. С.> берет на себя ответственность за пушкинские “Стансы”. “Стансы”, опозоренные замалчиванием, оправдыванием, всеми подозрениями, он поднимает на высоту новой политической мысли. Первое отпущение греха, возникшее из глубины нашего опыта. Впервые сострадательная и товарищеская рука коснулась того страстного, остросоциального желания жить, а тем самым оправдывать жизнь, которым так трагичен Пушкин конца 20-х годов» (Гинзбург 2002: 117).

Поздний романтизм напрашивался на сравнение с ситуацией конца 1920-х и 1930-х годов. Обе эпохи знали разочарование в недавних политических надеждах, смену культурно-мировоззренческих систем, поиски нового понимания и изображения действительности. Об этом переходном периоде Гинзбург многое узнала еще в студенческие времена на лекциях своего учителя, пытавшегося описать литературную ситуацию конца XVIII – первых десятилетий XIX веков иначе, чем это было принято в академической филологии:

«В свое время Тынянов очень кстати разложил понятия романтизма, классицизма и проч. Оказалось, что немецкий романтизм — одно; французский — другое; русский — третье и т. д. Что романтизм 10-х гг. — одно; 20-х гг. — другое и т. д. Романтизм Марлинского — одно; Лермонтова — другое и т. д. Когда же постепенно все разложилось на отдельных людей, — история оказалась невозможной, и пришлось начать складывать все сначала, но уже с другой целью, так что разложение, собственно, не пропало даром» (1934; Гинзбург 2002а: 120).

Эпохой 1820–30-х годов Гинзбург занялась и как последовательница формализма, и как советский интеллигент, прочитывавший многие сюжеты современности в опыте того времени. Герои ее филологических работ ищут способы изображения действительности после распада прежней карамзинистской эстетической системы, основывавшейся на французском рационализме XVIII века, идеалах чистого искусства и вкуса. Как и в статьях конца 1920-х годов, во главу угла она ставит факты, которые Тынянов относил к «другим рядам», внеположным литературе. Его ученица настаивает на том, что история словесности, являясь частью общего развития культуры, строится не на принципах поэтики, а на мировоззрении, «власти над умами»:

«Классицизм и романтизм — не литературные кружки, а мировоззрения, системы культуры; поэтому одна должна слабеть, для того чтобы зародилась другая. Журнальная полемика выглядит равноправно, если есть два журнала с одинаковым тиражом. Но вопрос решается не журнальной перебранкой и не академическими спорами, как бы торжественно это ни выглядело в профессиональном кругу. Решается все властью над умами. В 20-х годах старики очень важно критиковали Пушкина, и получалось равенство — журнал против журнала. Но стоит учесть силу пушкинской власти в 20-х годах, как распадается академическое равноправие между критикуемым Пушкиным и пушкинскими критиками.

Известно также, что не карамзинисты боролись против шишковцев, шишковцы боролись против карамзинистов. И шишковцы выступили как *новое направление*, и выступили тогда, когда, по причинам частью политическим, у старших карамзинистов стали иссякать средства сохранения власти над умами» (Гинзбург 2002а: 121).

В то время как марксизм интерпретировал историческое движение как смену классов, Гинзбург предлагает свою версию — историко-культурный механизм перехода от одного «мировоззрения» к другому аналогично тому, как работают «формации мышления» в синтетической теории искусства И. Иоффе<sup>23</sup>. 1830-е годы в работах ученицы формалистов, написанных в 1930-е, предстают как эпоха «мировоззренческого сдвига», во многом напоминавшая советской интеллигенции современность. Замкнутая дворянская культура, которая прежде могла пользоваться абстрактным поэтическим языком, вытеснялась новыми авторами и читателями, выходцами из социальной среды служащих и предпринимателей. Литература коммерциализуется, становится средством заработка. Представления о реальности во время смены культурных систем теряют определенность, реальность становится проблемой, которая находится в центре дискуссий, но не имеет решения («Поздняя лирика Пушкина»). Одновременно сосуществуют принципиально разные версии современной литературы: архаистическая линия карамзинистов Батюшкова-Жуковского-Кюхельбекера, не соответствующий этой эстетике Вяземский, философическая поэзия Любомудров-шеллингианцев, буржуазно-демократический «Московский телеграф» Полевого, непризнанная поздняя проза и лирика Пушкина, «дворцовый» романтизм Ку-

---

<sup>23</sup> Я. Лурье считает, что историко-культурные формации были введены в марксистско-ленинскую доктрину во время полемики А. Тюменева с С. Лурье (Лурье 2004: 131–133).

кольника, «низовой» романтизм Бенедиктова, «байронизм» Лермонтова и др. (наст. изд. с. 415–442).

Гинзбург выбирает героями своих исследований поздних романтиков — литераторов, разочарованных в политических идеалах декабристов. В то же время это писатели, пытавшиеся создать на закате романтизма новый социально-психологический реализм. Критикой этого времени востребована «поэзия мысли» — «содержательная» литература, затрагивающая общественные, политические и экзистенциальные проблемы. И Пушкин, и Лермонтов, и Вяземский, и Бенедиктов каждый по-своему переживают переход от «чистого имманентного» искусства к эстетике идеологической и реалистической. Пушкин движется к «психологической конкретности», «фиксации определенного душевного состояния» вместо обобщенных формул — к «методу прозаического расчленения и уточнения вещей и переживаний» (наст. изд. с. 286–287). Эти определения, подытоживающие интерпретацию «Осени», «Зимы» и других поздних стихотворений Пушкина, вполне подходят для описания проекта романа Гинзбург и ее эссе 1930-х годов. Вяземский близок ей пониманием литературы как рационального интеллектуального творчества. Лермонтов же на основе романтической иронии и рефлексии создает жанр «гражданской лирики» и реалистический роман о современности. Две главы, посвященные именно этой проблематике, Гинзбург выбирает для публикации в «Звезде», предварявшей выход книги (Гинзбург 1939). О Бенедиктове она написала в общей сложности четыре работы, т. к. этот небольшого дарования поэт был ключевой фигурой для поисков «поэзии мысли». Его упрощенный пересказ общих мест из Шеллинга и Шиллера на эклектичном, «галантерейном» языке обывателей был воспринят Шевыревым как та подлинная философическая поэзия, появления которой так давно ждали. «Низовой» романтизм, смешивавший просторечие мещан с высоким патетическим стилем, имел недолговечную, но громкую славу в 1835–36 годах. Его авторитет был так значителен, что Пушкину, переживавшему не лучшие годы литературной карьеры, приходилось официально отзываться о нем сдержанно и в целом положительно, хотя в узком кругу друзей он не скрывал своего отрицательного отношения к галантерейной поэзии («Пушкин и Бенедиктов»). Этот пример плохой безвкусной литературы, рассмотренный в социально-мировоззренческом ракурсе, не вписывался в тыняновскую схему борьбы архаистов и новаторов. Также очевидна была неприменимость имманентного анализа учителя в публикационной заметке о Рубане — авторе подносных «гнусных» од, в которых литература была сведена к рифмованному попрошайничеству («Неизданные стихотворения Рубана»).



Эти неловкие пошлые тексты иллюстрировали пушкинскую идею середины 1830-х годов о том, что в русской литературе «наемничество», творчество по заказу было одинаково распространено и в сословном обществе XVIII века, и в дворянской среде, и в современной ситуации, когда нужно угождать издателю, критику и читателю. К 1935 году социальный заказ становится неотъемлемой частью творчества. Как и многим советским гуманитариям, Гинзбург приходится различать халтуру, профессиональную работу и «вещи для себя». В это время социальный факт наемничества, зашифрованный в поэзии XVIII века, актуален в гораздо большей степени, чем «искусство ради искусства».

Ожидание «поэзии мысли», переход от позднего романтизма к социально-психологическому реализму описывается как развитие индивидуалистского трагического сознания, строившегося на иронии и рефлексии. Тип одинокого разочарованного героя, предпочитающего свободу общественным устоям (Рене Шатобриана, Адольф Констана, Оберман Сенанкура, Чайльд-Гарольд Байрона), был порожден философией субъективизма Фихте и Фр. Шлегеля, невозможностью достижения бесконечного и абсолютной свободы. Отсюда раздвоенность и созерцание субъективным духом собственного отражения в себе самом, т. е. рефлексия и ирония. В немецкой традиции это приняло аполитичные формы, у Байрона и французских романтиков, напротив, было крайне идеологизировано. В русской литературе, благодаря Пушкину и Лермонтову, прижился байронизм — сочетание трагического индивидуализма, противостоящего реакционному обществу после 1825 года (наст. изд. с. 442), и «критического отношения поэта к состоянию собственного своего сознания» (там же: 536) как следствия недостижимости абсолютной свободы.

Именно из форм иронического разочарования — «переходов, контрастов, стилистических разоблачений» (там же: 539), вызванных раздвоенностью сознания, — возникает представление о психологическом реализме как изображении действительности в виде несоответствий, расхождений, сдвигов. «Ироническая диалектика связана с представлением о человеке как комплексе душевных противоречий» (там же: 545), и в иронических поэмах Гинзбург находит много примеров подобных «самоодергиваний» (там же: 549). Достоверность душевной жизни, лежащая в основе новой реалистической литературы, воспроизводит идею Шкловского середины 1920-х годов о психологине как парадоксе, ключевую для представлений его ученицы о творчестве. Она даже не считает нужным ссылаться на неоспоримый авторитет:

«Психологизм, как известно, начался там, где началось противоречие и взаимодействие, где переживание распалось на отдельные момен-

ты и каждый отдельный момент стал определяться взаимодействием между внутренней жизнью человека и обстоятельствами, в которые он поставлен» (там же: 571).

К этой же мысли автор возвращается в конце 1930-х в размышлениях о прозе Толстого, на материале которой Шкловский и разрабатывал свою идею:

«Для действительности Толстого принцип связи — противоречие. И Толстой поэтому так внимателен к ощущению, которое, по сравнению с чувством, особенно текуче и единично и которому свойственно с чувством не совпадать. Несовпадение элементов и множественность причин упорядочиваются в толстовском рационализме. И Толстой *разъясняет* с присущей ему поразительной смесью дидактизма и скепсиса» (Гинзбург 2002: 141).

Это противоречивое существо, порожденное рефлексией и иронией, и создает новое реалистическое изображение, но не благодаря эффекту авторского присутствия, «откровенному автобиографизму». Гинзбург считает, что в прозе Пушкина и Лермонтова принципиальна «объективация», «овнешнение» жизни писателей (наст. изд. с. 579). Они не персонажи, играющие самих себя, — но «единое творческое сознание». Типаж, через который раскрывается современная культура и история — «объективация рефлексии, иронии и субъективизма как поколенческого типа». В рецензии на сборник Веневитинова (Веневитинов 1940) — автора, с которого начинался ее интерес к «поэзии мысли», Гинзбург пишет, что «лирический герой Лермонтова» с юности наделяется «социально-типическими и в то же время неповторимо личными чертами, не нуждающимися ни в каком биографическом истолковании» (наст. изд. с. 407). «Внешний» человек позднего романтизма, во многом напоминающий тип авторского сознания, который разрабатывается в ее эссе 1930-х годов, также балансирует между личным и социальным:

«<...> сущность поздней поэзии Лермонтова в напряженном взаимодействии между личным и общим <...>, его гражданские стихи лиричны, а вся его лирика гражданственна <...>» (наст. изд. с. 411–412).

Гинзбург проецирует свои писательские интересы на эпоху 1830-х — на историю формирования социально-психологического реализма из иронии и рефлексии поздних романтиков. Несмотря на то, что она постоянно строит разграничения между творчеством и профессиональной деятельностью, ее проза и работы по истории литературы представляют собой один интеллектуальный и экзистенциальный проект. Филологические исследования в середине 1930-х были гораздо успешнее экспериментов в

прозе, в то время как халтура – брошюры о консервах и дирижаблях для издательства «Молодая гвардия» (Гинзбург 2002: 107) – приносила средства к существованию. Но по существу эссе 1930-х гг. о советском опыте предполагали такой же тип авторского сознания, где личное претворялось в общее, типичное, симптоматичное. Романтические истоки рефлексии, психологии парадокса и внешнего человека служат комментарием к раннему замыслу социально-психологического романа Гинзбург, отсылавшего к немецкому романтизму (1928; Гинзбург 1992: 165). К этой же традиции относил свое феноменологическое исследование общества и культуры Шпет, связывая его с идеей Новалиса об истории как социальной психологии (Шпет 1922: Ч. 1: 63).

В эссе 1930-х гг. продолжился поиск романа о мировоззрении. Предпочтение было отдано «объективации» опыта перед имманентным субъективизмом. Важной частью литературной практики и истории литературы, понимаемых как социальное мировоззрение, был анализ языка.

Гинзбург работает с «языком, который нам дан социумом, с тем чтобы мы от себя вносили в него свои оттенки» (Гинзбург 2002: 132). Это развитие идей Шпета и Волошинова. В текстах романтиков она находит материал для «стилистического анализа, стремящегося раскрыть мировоззрение поэта», аналогично тому, как В. Комарович интерпретировал поэзию Веневитинова в сборнике, подготовленном для «Библиотеки поэта» (наст. изд. с. 403–407). Простота и ясность языка интересуют ее и на практике, и как прецеденты из истории литературы. В эссе она пытается анализировать слово как отношение сознания к реальности, выше уже шла речь об этом – в том числе в связи со спором с Тыняновым:

«<...> новое познание действительности возможно только, когда каждая словесная формулировка добывается на новом опыте; не как разматывание неудержимого словесного клубка, но как очередное отношение к вещи (этим беспрерывно возобновляемым соизмерением слов и реалий в опыте страшно силен Толстой). <...>

Что для меня может практически означать это все возобновляемое сведение слов и реалий в познавательном опыте? – то, очевидно, что я не могу пользоваться готовым словом. Оно всякий раз должно быть если не объяснено, то заново понято мною, познано в некоем аспекте. Говорю ли я “любовь” или “история”, или “дерево”, – я одновременно говорю и спрашиваю – что это, собственно, такое, если это не готовое слово? Если это не только слово, раскатывающееся вариациями и производными, то что это как идеологическая ценность, как социальный факт, как предмет, поддающийся описанию, как смутный чувственный опыт...» (1934; Гинзбург 2002а: 123).

Она во многом согласна со взглядами Пруста на язык прозы:

«Изображение жизни Пруст заменил изображением размышления о жизни. Получилось произведение новой реалистичности. Потому что словами нельзя адекватно изобразить, скажем, стол (получится только словесный портрет стола), но мысль о столе, выраженная словами, более или менее равна себе самой. От многомотности литературное время приближается к настоящему. Что нужды — девять лет или девять томов? — если достигнуто ощущение неделимой и естественной протяженности» (конец 1930-х; Гинзбург 2002: 141).

Гинзбург считает писателей, исходящих из самодостаточности слова в 1920–30-е гг., несостоятельными. Еще в заметке 1922 г. она писала о том, что язык — это прежде всего суждение о вещи, а не ее изображение (Савицкий 2007). Любые формы «описательности», будь то «орнаментальная» проза, «Серапионовы братья» и даже до некоторой степени «Египетская марка» или «Шум времени» Мандельштама, чужды размышлению, которое и является для нее актуальной литературной формой:

«В самое последнее время метод тщательной выделки отдельной фразы проник в средний литературный обиход. Так пишет каждый скольконибудь порядочный писатель. Так пишет сейчас Каверин с его недавно еще совершенно нейтральной, внесловесной речью» (1927; Гинзбург 1992: 156).

«...<это чревато> методологической опасностью сплошной метафоризации мира. <...> Литературный текст становится многопредметным, его отличает пестрота и раздробленность на маленькие миры и системы замкнутых на себя фраз-метафор. Каждая фраза веселит душу в отдельности. Сравнимое оказывается случайным, процесс сравнения — занимательным, а то, с чем сравнивают, разбухает и самостоятельно хозяйничает в книге. <...>

Я говорю сейчас не о произведениях, а об *опасности*, опасности для писателей, которые не умеют оставлять вещи в покое, которых вещь мучает до тех пор, пока они не загонят ее в метафору. Это — опасность безответственных сравнений, фальшивых масштабов, кунсткамерности и остроумия.

У меня есть запись о березовых дровах <...> Здесь, в самом синтаксисе, есть наивное стилистическое самодовольство, и вещь самая путаная радостно замещается простой и хорошенькой» (1929; Гинзбург 2002: 74–75).

Запись следующая:

«8/VIII.29.

Короткие березовые дрова были сложены стенкой. Сухие и чистенькие, они лежали в своей светло-серой коре, как в хорошей фабричной упаковке» (Записная тетрадь V. 10.06.1929–8.01.1931. [10]).

Сдержанный, даже скупой стиль писем Блока, в котором отсутствовала эта намеренная выразительность, произвел на Гинзбург в 1930 г. неизгладимое впечатление:

«Бессвязные рубленые фразы, интонация монотонная и сухая, напоминающая блоковскую манеру чтения стихов, и столь же неотразимая. Среди фраз о журнальных и денежных делах, о еде, ванне и прислуге — тем же голосом сказанные фразы о том, что трудно и “холодно” жить, ударяют, как откровения внутреннего человека.

<...> Блоковские письма к матери учат <...> великолепному презрению к стилю, к эпистолярности, к круглым фразам.

<...> Блок в этих письмах — пример того, как великие стилистические явления возникают если не из пренебрежения к стилистическим проблемам, то по крайней мере из непринимания их во внимание» (Гинзбург 2002: 52–53).

Например:

«Мама, я получил твои ноябрьские только письма, и сам давно уж не пишу тебе. Жить становится все трудней — очень холодно. Бессмысленное прожигание больших денег и полная пустота кругом: точно все люди разлюбили и покинули, а впрочем, вероятно, и не любили никогда. Очутился на каком-то острове в пустом и холодном море (да и морозы теперь стоят по 20 градусов, почти без снега, с пронзительным ветром)» (Блок 1927: 183; 9.12.1907).

«Особенно тосковал я перед новым годом и в праздничные дни. Такое холодное одиночество — шляешься по кабакам и пьешь. Правда, пью только редкими периодами, а все остальное время — холоден и трезв, злюсь и оскаливаюсь направо и налево — печатно и устно» (Блок 1927: 188; 8.01.1908).

Говоря на простом ясном языке «отношений к вещи», Гинзбург хотела бы преодолеть расподобление слов и реальности, последовавшее за смертью символизма и народничества:

«В нашей речи слова не прилегают к реалиям. Между реалией и словом остается свободное пространство, произвольно заполняемое ассоциациями.

В речи символистической интеллигенции с большой буквы писались и серьезно произносились слова: *Бездна, Вечность, Искушение*. Это были слова с положительным знаком, выразившие несомненные идеологические ценности. В речи народнической интеллигенции так же ценностно звучали слова: *личность, лучшие порывы, на страже общественных интересов, Высшие женские курсы...*

Обе культуры кончились» (1935; Гинзбург 2002: 125).

Как в первые советские десятилетия, в позднеромантической поэзии есть много примеров выхолащивания языка во время кризиса литературной школы. Элегические формулы и сентименталистский язык эмоций постепенно становятся общими местами, при этом обобщенное изображение душевной жизни все более и более конкретизируется. На разницу психологизма сентименталистов и романтиков обратил внимание Гуковский в знаменитой книге о литературе и общественной мысли XVIII в.:

«<...> сама психологическая среда, сфера эмоций, выражаемая этим словом <сентименталистов>, субъективна, но не индивидуальна. Она возникает на основе идеи человека и человечности, но вне осмысления этой идеи буржуазно-индивидуалистическим сознанием. <...> У Муравьева, стремящегося передать свое *переживание*, а не внешний мир, самое я — “общечеловечно”, устойчиво в своих функциях, не отличается от других я. В этом существенная разница муравьевского субъективизма от, скажем, байроновского» (Гуковский 1938: 284).

Гинзбург цитирует это наблюдение в своей книге о Лермонтове (наст. изд. с. 466–467), анализируя переход к социально-психологическому реализму, детальному описанию конкретных переживаний. Один из лучших примеров — поздняя проза Пушкина, где автор «через романтическую иронию, которая перенесла критерий ценности в сознание человека <...>; через социальный натурализм французской неистовой словесности; через историзм, стремившийся к объективному познанию действительности; через психологизм, преодолевавший ту самую романтическую субъективность, которая его породила», приходит к «прелести нагой простоты» (там же: с. 421).

Лермонтов также от серьезности и патетичности ранних стихов через иронию пришел к «гражданской лирике» и к той же простоте прозы, к которой стремился Пушкин<sup>24</sup>. «Герой нашего времени» — сказ, очень сдержанная, экономичная речь. В лирике «слово стремится <...> быть <...> меньше своего предмета, оно не договаривает <...> Это принцип поэтического целомудрия, доверия к силе объективного названия вещей» (там же: с. 587).

В этой простоте «уменьшенного» слова сам факт высказывания и стиль отступали на второй план перед содержанием, выражаемым сознанием автора, его отношением к действительности и прошлому.

---

<sup>24</sup> Аналогичным образом описывал творческую эволюцию Лермонтова Б. Эйхенбаум в предисловии к двухтомнику, который рецензировала Гинзбург (наст. изд. с. 408–412).

То, что героем монографии Гинзбург выбирает Лермонтова, интересно в нескольких отношениях. Прежде всего, это был хороший повод принять участие в полемике о реализме, которая велась в советском литературоведении 1930-х гг. Ей уже приходилось высказывать свое мнение об этой проблеме — например, рецензируя три работы о реализме Пушкина — Д. Благого, А. Цейтлина и И. Виноградова («К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе»). Она критиковала все три исследования за идеологизацию материала и пренебрежение историческими фактами. Вопрос о реалистическом изображении для Гинзбург касался не только историко-литературной полемики, он был существенен как вопрос об антидогматичном творческом методе:

«Подлинно реалистическое мировоззрение <...> возвышает вещи, потому что оно в принципе признает все вещи, существующие в действительности, равноправными объектами познания и потенциальными носителями трагической, героической, лирической эмоции. <...> он <реализм> заново дифференцирует жизненные ценности, устанавливает их соотношение — в зависимости от социальной природы, от мировоззрения писателя; реализм не исходит из заранее заданной формальной принадлежности понятия к определенной смысловой и лексической категории» (там же: с. 395).

Этот же тезис она отстаивала в статье «Путь Пушкина к реализму» (Литературный Ленинград. 1936. № 26).

Пушкин не годился в герои первого большого исследования. Это была чересчур амбициозная и обширная тема. Другие любимые авторы тоже не устраивали Гинзбург в качестве героев книги. Бенедиктов все-таки был слишком забавный поэт, чтобы удостоиться такой чести. Впрочем, ему было уделено не так мало внимания, и вступительная статья к сборнику его стихов в большой серии «Библиотеки поэта» вполне может быть издана как небольшая книжка. Вяземский, несмотря на явный интерес Гинзбург к жанру «литературной смеси», в 1930-е годы отходит на второй план. Его карамзинистские вкусы мало уместны в той культурной ситуации, тем более что в замыслах ученицы формалистов теперь как будто не разрозненные записи, но планы романа об осознании социально-психологического опыта советского человека. К Вяземскому она вернется уже в 1950-е, а пока что самая подходящая кандидатура для героя книги — Лермонтов — поэт разочарования, одиночества и свободы:

«<...> эпоха послереволюционной и посленаполеоновской реакции <...> <породила> внутренне деклассированного представителя поколения, оторвавшегося от дореволюционных церковно-феодалных устоев

и вместе с тем пережившего крушение революционных идей» (наст. изд. с. 559).

Этот портрет, выполненный в лучших традициях «классового» реализма, вполне может быть сделан с советского интеллигента 1930-х годов.

Ко всему прочему, Лермонтов — тема учителя Гинзбург Эйхенбаума, который издает его собрание сочинений, двухтомник в «Библиотеке поэта» и пишет беллетризованную биографию поэта. Судя по рецензии Гинзбург на первый том двухтомника, она высоко ценила комментарий Эйхенбаума, считая его набросками большой работы. Другими интересными филологическими исследованиями о Лермонтове были книга Дурылина и материалы к библиографии, подготовленные Мануйловым<sup>25</sup>.

Третьим поводом написать эту книгу было то, что в связи с готовящимся 100-летним юбилеем со дня смерти Лермонтова он был очень актуальным классиком. О нем много писали литературоведы и критики. Помимо исторических и биографических исследований, общих размышлений и советов школьным учителям, одной из главных тем стало «убийство» второго после Пушкина великого русского поэта. Судя по «Библиографии литературы о Лермонтове», об этом было напечатано около двадцати материалов<sup>26</sup>. С 1938 года «Комитет лермонтовского юбилея» вел подготовку к 125-летию со дня рождения поэта, входившего в создающийся как раз в эти годы пантеон советской культуры как воплощение жертв старого режима на фоне борьбы с врагами нового. Уже в 1940 году Лермонтовский комитет приступил к организации столетнего юбилея со дня смерти поэта, в рамках которого в марте 1941-го закончился конкурс на популярную биографию Лермонтова (Правда 19.03.1941). В беллетристике и журналистике 1930-х годов был создан образ романтического бунтаря (Сергеев-Ценский, Пильняк, Большаков, Павленко). В одной из рецензий ученица формалистов отчаянно критиковала повесть Сергеева-Ценского «Поэт и поэтесса» за халтуру и вопиющую антиисторичность (наст. изд. с. 360–363).

---

<sup>25</sup> Дурылин С. Как работал Лермонтов. М., 1934; Материал для библиографии Лермонтова / Под ред. В. А. Мануйлова. М.; Л., 1936. Т. 1; Библиография текстов Лермонтова. Публикации, отдельные издания и собрания сочинений / Сост. К. Д. Александров и Н. А. Кузьмина. См. также: Андронников И. Л. Жизнь Лермонтова. М.; Л., 1939; М. Ю. Лермонтов: Статьи и материалы. М., 1939.

<sup>26</sup> Библиография работ о Лермонтове (1917–1977) / Сост. О. В. Миллер. Л., 1980. См., например, №№ 408, 426, 370, 382, 385, 465, 470, 472, 473, 475, 551, 552, 554, 850. Среди прочего см.: Андронников И. Л. Убитые замыслы // Правда. 1939. 14 окт.; Мануйлов В. А. В год смерти Пушкина // Звезда. 1938. № 2. С. 156–168.



Лермонтов играл существенную роль в культуре 1930-х годов, он был той общей темой, по поводу которой Гинзбург могла высказаться, не выходя за рамки занимавших ее проблем. Писатель, запечатлевший разочарования последекабристского поколения, также был подходящей фигурой для дальнейшего спора с имманентной культурой символизма. Именно ему удалось воплотить ожидания людей 1830-х годов и создать «поэзию мысли» — «поэзию действительности», по определению Белинского. Этот писатель завершил традицию индивидуализма, сделав шаг к социально-психологическому реализму. Байронизм Лермонтова был опосредован французским социальным романом и неистовой словесностью. От Гюго через Мюссе эта линия вела к «раннему французскому декадентству с его проповедью ничем не ограниченного личного произвола» (наст. изд. с. 532). От этой традиции, пренебрегающей чувством исторической ответственности, Гинзбург уже пыталась отказаться в эссе 1930-х гг. Не удивительно, что Лермонтов в ее изложении совсем не похож на того поэта, которым увлекались символисты — например, Мережковский.

В своей книге она пишет, что формула Белинского «Пушкин выше по форме, а Лермонтов по содержанию» разделила последующие поколения русских литераторов на два лагеря: чистого искусства, в котором вслед за Любомудрами, Гоголем, Жуковским, Иваном Аксаковым и Аполлоном Григорьевым оказались Мережковский, Розанов и Владимир Соловьев. К другому лагерю принадлежали социалисты или разночинцы: Белинский, кружок Станкевича, Герцен и др. Гинзбург на стороне левых западников с социалистическими убеждениями. Ее вторая монография будет о Герцене.

Первая же книга завершается эпитафией искусству ради искусства. Подытоживая спор сторонников чистого искусства и адептов «поэзии мысли», она приводит две цитаты — из Белинского и Герцена. Белинский:

«<...> Пушкин принадлежит к той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта. Дух анализа, неукротимое стремление к исследованиям, страстное, полное вражды и любви мышление сделали теперь жизнью всякой истинной поэзии».

Герцен:

«То была не отвлеченная мысль, стремившаяся украсить цветами поэзии; нет, дума Лермонтова это — его поэзия, его страдание, его сила».

В финале книги о Лермонтове «поэзия мысли» побеждает индивидуалистический романтизм, аналогично тому, как в эссе «Возвращение

домой» и «Мысль, описавшая круг» имманентная традиция символизма уступает место литературе «социальной ответственности» и «человеческого документа».

Правда, в оценке Лермонтова не с точки зрения его репутации в истории литературы XIX–XX веков, но как исторической фигуры 1830-х Гинзбург иначе расставляет акценты. Хотя Лермонтов создал «гражданскую лирику» как вариант «поэзии мысли», она не утверждает, что у него была определенная политическая позиция. В его взглядах «духовный аристократизм» сочетался с народолюбием, но он не был социалистом разночинного происхождения. Байронизм Лермонтова не был так остро политизирован, как творчество самого Байрона. По аналогии с французским бунтарством начала 1830-х годов его демонические герои были ближе к отчаявшимся одиночкам романтической литературы Рене, Адольфу или Оберману.

Более того, в разговорах со знакомыми и на страницах своего дневника Гинзбург одинаково критически высказывается и о Лермонтове, и о символистах. В не опубликованных при жизни автора записях 1934 г. переходя от развития тыняновских исследований романтизма к критике символизма, она сравнивает «людей девятисотых годов» с политически бездеятельным Лермонтовым:

«Они <символисты> воспитались в интеллигентской среде, в общем враждебной самодержавию, и они были согласны, чтобы все пошло к чертовой матери. Но чтоб пошло как-нибудь само собой. Они же были легки; они не осуществляли власть, не боролись с властью, не соглашались с властью. В этом они были близки и Лермонтову и очень далеки от Пушкина, который считал себя ответственным за дворянство <...> Они вне политики, но не вне идеологии. Для них идеология — спутник философского образования и почти наследственная потребность. Гражданская идеология предшественников замещается религиозно-философскими и эстетическими идеями. Социальное значение искусства непомерно вздувается. Открываются небывалые возможности разработки технических вопросов искусства» (Гинзбург 2002а: 121).

За несколько лет до этого, во время публикации мемуарных материалов литераторов, принадлежавших к символистской среде, ученица формалистов обсуждала недавно вышедшие дневники Блока и Брюсова с Ахматовой. В этом разговоре символисты вновь были сопоставлены с романтиками 1830-х годов как предпочитающие социальной ответственности вопросы эстетические и философские:

«А. А.: — По сравнению с Пушкиным, Вяземским символисты кажутся узкими. Те на все смотрели как на свое личное дело — на политику, на

светскую жизнь, вообще на жизнь. В их письмах жизнь кажется интересной, а в дневниках Блока и Брюсова она совершенно ненужная.

Я: — Но и тогда это быстро прекратилось. Уже в тридцатых годах появились люди, которым ни до чего не было дела.

А. А. (быстро): — Это и есть романтизм» (1930; Гинзбург 2002: 84).

Оценка политических взглядов романтиков 1830-х годов и Лермонтова одинаково критична и в частных разговорах, и в записях первой половины 1930-х годов, и в книге 1940 года. Здесь нет противоречия между официальной и частной точкой зрения, но заметна некоторая недоговоренность. В монографии Гинзбург хоронит имманентную культуру романтизма и символизма «руками» Белинского и Герцена. Именно в их представлениях, типичных для социалистической и разночинной традиции XIX века, Лермонтов становится левым западником. Но недоговоренность состоит в том, что в неопубликованных записях мы встречаем безразличного к социально-политической жизни поэта, не совсем похожего на то, как его представляли себе Белинский и Герцен. Это не герой, поправший аполитичный безответственный романтизм, но самый что ни на есть характерный представитель этой среды, которую интересуется исключительно литературный успех и которую Гинзбург постоянно сравнивает с символистами. Неопубликованная запись 1933–34 гг. отчасти повторяет ее разговор с Ахматовой 1930 г.:

«Лермонтов выразил собой поколение, воспитанное Николаем I, чистейший продукт бюрократического режима, — люди без чувства социальной ответственности. Сверстники Пушкина — тем до всего было дело. <...> Лермонтов интересовался литературой как читателем, но не как историей и политикой. <...>

О, эти пустые письма! Бесконечные двоюродные сестры, интересы, бесконечно доступные двоюродным сестрам. И ни одной мысли — даже случайной. Он должен был быть чудовищно талантлив, чтобы с этой пустотой написать “Княжну Мэри”.

Лермонтов полностью подтверждает мысль о примате социального над личным в судьбе человека. <...> он был человек с возбужденным самолюбием и властолюбивый. <...> Что такое был Лермонтов сверх того — неясно» (Тетрадь VIII–1. 18.II.1933–1939. С. 57–59).

Лермонтов из неопубликованных записей Гинзбург похож на ее давнего оппонента — поэта-символиста, погруженного во внутренний мир и отрешенного от социально-политической жизни. И неожиданным образом даже он, воплощающий в себе литературную личность по Тынянову (имманентного человека), оказывается человеком внешним, персонажем, состоящим из социальных амбиций и отношений. Это еще один

аргумент в споре с учителями и существенный упрек символистской традиции в целом. Впрочем, это далеко не последняя реплика в дискуссии, которая продлится вплоть до перестроечных лет. Поэт, создавший гражданскую лирику и новый социально-психологический роман, но не склонный к политическому активизму, был близок Гинзбург как писательнице, работавшей в 1930-е над замыслом романа о современном герое. В Лермонтове она узнавала свой опыт. Ей тоже не был присущ темперамент политического борца, и эта пассивность была не только «преобладающей способностью души», но и атавизмом той символистской культуры, с которой вплоть до 1980-х годов она не прекращала полемизировать. Гинзбург сочетала в себе социалистический утопизм и модернистский индивидуализм, и попытка отказаться от одной органической части своих взглядов говорила о том, что ее филологические статьи и эссе создавались под мощным идеологическим и политическим прессингом.

### *Литература*

- Аронсон & Рейсер 1929: Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л.
- Благой 1931: Благой Д. Социология творчества Пушкина. М.
- Блок 1922: Блок А. Возмездие. СПб.
- Блок 1927: Письма Александра Блока к родным. Л.
- Блюмбаум 2002: Блюмбаум А. Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова. СПб.
- Бухарин 1925: Бухарин Н. О формальном методе в искусстве (стенограмма речи, произнесенной на диспуте «искусство и революция» 13 марта 1925 г.) // Красная Новь. 1925. № 3. С. 248–257.
- Бухштаб 2000: Бухштаб Б. Я. Филологические записи 1927–1931 гг. / [Публ. и примеч. А. Е. Барзаха] // Бухштаб Б. Я. Фет и другие: Избранные работы. СПб. С. 463–535.
- Ван Баскирк 2006: Ван Баскирк Э. «Самоотстранение» как этический и эстетический принцип в прозе Л. Я. Гинзбург // Новое литературное обозрение. 2006. № 81. С. 261–281.
- Веневитинов 1940: Веневитинов Д. В. Стихотворения. / Под ред. В. Л. Комаровича. Л.
- Винокур 1927: Винокур Г. Биография и культура. М.

- Винокур 1983: Винокур Г. Несколько слов памяти Тынянова // Воспоминания о Ю. Тынянове. М. С. 65–68.
- Волошинов 1926: Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда 1926. № 6.
- Волошинов 1929: Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.
- Воспоминания 1983: Воспоминания о Ю. Тынянове. М.
- Вяземский 1880: Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского. Т. V. 1848 [Фонвизин]. СПб.
- Вяземский 1884: Полное собрание сочинений князя П. А. Вяземского. Т. IX. 1813–1852 [Старая Записная Книжка]. СПб.
- Вяземский 1929: Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л.
- Галушкин 1992: Галушкин А. Ю. Неудавшийся диалог (из истории взаимоотношений формальной школы и власти) // Шестые Тыняновские чтения. Рига; Москва. С. 210–217.
- Галушкин 2000: Галушкин А. Ю. «И так, ставши на костях, будем трубить сбор...» К истории несостоявшегося возрождения ОПОЯЗа в 1928–30 г. // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 136–153.
- Гинзбург 1929: Гинзбург Лидия. Опыт философской лирики (Веневитинов) // Поэтика 5. Сборник статей. Л. С. 72–104.
- Гинзбург 1939: Гинзбург Л. Из книги о Лермонтове: Иронические поэмы Лермонтова. «Герой нашего времени» // Звезда. 1939. № 10–11. С. 269–290.
- Гинзбург 1957: Гинзбург Л. «Былое и думы» Герцена. Л.
- Гинзбург 1971: Гинзбург Л. О психологической прозе. Л.
- Гинзбург 1982: Гинзбург Л. О старом и новом: статьи и очерки. Л.
- Гинзбург 1989: Гинзбург Лидия. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Л.
- Гинзбург 1990: Гинзбург Лидия. «Камень» // Мандельштам Осип. Камень. Л. С. 261–276.
- Гинзбург 1992: Гинзбург Лидия. Записи 20–30-х годов. Из неопубликованного // Новый мир 1992. № 6. С. 144–186.
- Гинзбург 2001: Гинзбург Лидия. Письма Б. Я. Бухштабу (подготовка текста, публ., примеч. и вступ. заметка Д. В. Устинова) // Новое литературное обозрение. 2001. № 49. С. 325–387.
- Гинзбург 2002: Гинзбург Лидия. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.
- Гинзбург 2002а: Гинзбург Лидия. Из записных книжек (1925–1934) // Звезда 2002. № 3. С. 104–134.

- Гинзбург 2002b: Гинзбург Л. Стадии любви // Критическая масса 1, 2002: 43–38.
- Гринфелд 1987: Greenfeld L. Russian Formalist Sociology of Literature.
- Гуковский 1930: Гуковский Гр. Шкловский как историк литературы // Звезда 1930. № 1. С. 191–216.
- Гуковский 1938: Гуковский Гр. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л.
- Гурфинкель 1929: Nina Gourfinkel. Les Nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie // Le Monde Slave. 1929. № 2. P. 234–263.
- Гурфинкель 1930: Nina Gourfinkel. Ossip Mandelstam dans la poésie russe moderne // Nouvelle Revue Juive. III<sup>me</sup> année [1930]. № 3. P. 41–51.
- Гурфинкель 1953: Gourfinkel Nina. Aux prises avec mon temps. Vol.1. Naissance d'un monde. Paris.
- Густафсон 1994: Gustafson Richard F. Lidia Ginzburg and Tolstoy // Canadian American Slavic Studies 1994. Vol. 28. № 2–3. P. 204–215.
- Жирмунский 1916: Жирмунский Виктор. Преодолевшие символизм // Русская мысль. 1916. № 12. С. 25–56.
- Зорин 1998: Зорин А. Григорий Александрович Гуковский и его книга // Гуковский Г. А. Русская литература XVIII в.: Учебник. М. С. 3–13.
- Зорин 2006: Зорин Андрей. Проза Л. Я. Гинзбург и гуманитарная мысль XX века // Новое литературное обозрение 2006. № 76. С. 45–68.
- Коган 1924: Коган П. О формальном методе // Печать и революция 5, 1924: 32–35.
- Левинтон 1988: Левинтон Г. А. Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига. С. 6–14.
- Левинтон 1991: Левинтон Г. А. Еще раз о комментарии романов Тынянова // Русская литература. 1991. № 2.
- Луначарский 1924: Луначарский А. Формализм в науке об искусстве // Печать и революция. 1924. № 5. С. 19–31.
- Лурье 2004: Лурье Я. С. История одной жизни. СПб.
- Паперно 2005: Паперно И. Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое литературное обозрение. 2005. 68. С. 102–127.
- Переписка 1984: Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским // Вопросы литературы 1984. № 12. С. 185–218.

- Письмо 1929: Письмо Л. Я. Гинзбург В. Б. Шкловскому 1929 года (публ. и комм. Д. Устинова) // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 315–321.
- Пруст 1934: Пруст М. В сторону Свана. В поисках за утраченным временем. М.
- Пруст 1954: M. Proust. Du côté de chez Swann. Paris.
- Пруст 1986: Proust M. Le Temps retrouvé. Paris.
- Пруст 2000: Пруст М. Обретенное время. СПб.
- Савицкий 2006: Савицкий Станислав. Марксизм в «Записных книжках» и исследованиях Л. Гинзбург // История и повествование. Сборник статей. М. С. 474–506.
- Савицкий 2007: Савицкий Станислав. «Зритель собственной мысли»: о заметке Л. Гинзбург 1922 г. // *Varietas et Concordia. Essays in Honour of Pekka Pesonen. Slavica Helsingensia* 31. P. 444–467.
- Сельвинский 1928: Сельвинский И. Записки поэта. Повесть. М.–Л.
- Сен-Симон 1976: Saint-Simon. Mémoires. 2 Vol. Moscou.
- Тихонов 1927: Тихонов Н. Поиски героя. Стихи 1923–26. Л.
- Троцкий 1923: Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм // Правда. 1923. 23 июня.
- Тынянов 1926: Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Пушкин в мировой литературе. Сборник статей. Л. С. 215–286.
- Тынянов 1977: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.
- Тынянов & Якобсон 1929: Тынянов Ю., Якобсон Р. Проблемы изучения литературы и языка // Новый ЛЕФ 1929. № 2. С. 35–37.
- Устинов 2001: Устинов Д. В. М. Жирмунский и Г. А. Гуковский в 1920-е годы // Материалы конференции, посвященной 110-летию со дня рождения академика Виктора Максимовича Жирмунского. СПб. С. 24–28.
- Устинов 2001а: Устинов Денис. Формализм и младоформалисты. Статья первая: постановка проблемы // Новое литературное обозрение 2001. № 50. С. 296–312.
- Флейшман 2003: Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. СПб.
- Чемберлен 1899: Chamberlain Houston Stewart. Die Grundlagen des XIX. Jahrhunderts. Bd. 1–2. Munchen.
- Чудакова 1985: Чудакова М. О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Вторые Тыняновские чтения. Рига; Москва, 1985. С. 103–131.
- Шкловский 1921: Шкловский В. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Пг.

- Шкловский 1990: Шкловский Виктор. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М.
- Шкловский 2000: Шкловский В. Гамбургский счет. СПб.
- Шпет 1922: Шпет Г. Эстетические фрагменты. Ч.1–3. Пб.
- Шюккинг 1928: Шюккинг Левин Людвиг. Социология литературного вкуса. Л.
- Эйхенбаум 1922: Эйхенбаум Борис. Молодой Толстой. Пб.; Берлин.
- Эйхенбаум 1927: Эйхенбаум Борис. Лев Толстой // Эйхенбаум Борис. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л.
- Эйхенбаум 1929: Эйхенбаум Борис. Мой современник. Словесность. Наука Критика. Смесь. Л.
- Эйхенбаум 2001: Эйхенбаум Б. Предисловие // Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. СПб. С. 3–6.
- Энгельгардт 1927: Энгельгардт Б. Формальный метод в истории литературы. Л.
- Энгельгардт 1995: Энгельгардт Б. М. Избранные труды. СПб.
- Юнггрен 2001: Юнггрен Магнус. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.
- Ямпольский 1994: Ямпольский М. Маска и метаморфозы зрения (заметки на полях «Восковой персоны» Ю. Тынянова) // Пятые Тыняновские чтения. М.; Рига.

Станислав Савицкий





# СТАТЪИ



# Вяземский-литератор\*

## 1

П. А. Вяземский вошел в историю русской литературы преимущественно под знаком своих личных и литературных связей с крупнейшими деятелями начала XIX века. Почти во всех (впрочем, крайне немногочисленных и необстоятельных) исследованиях, какие имеются о Вяземском, мы встречаемся с указанием на то, что он был замечательным писателем своего времени. Но оценка эта в значительной мере затемняется вкоренившейся историко-литературной ассоциацией: имя Вяземского механически вызывает имена Карамзина, Жуковского, Пушкина — в конечном счете сам Вяземский куда-то проваливается, и «замечательным писателем» оказывается не столько он сам, сколько Карамзин или Пушкин.

Между тем Вяземский меньше всего является подголоском своей эпохи, носителем и выразителем взглядов литературных корифеев.

Он был из тех людей, которые привыкли «задавать тон» и в кружковом общении, и на страницах журналов. И. Дмитриев, Жуковский, Батюшков, Пушкин, Плетнев, Шевырев, Погодин оставили в своих письмах ряд свидетельств о Вяземском, как о деятеле, призванном, по их мнению, к руководящей роли на поприще критики и истории литературы.

Когда в 1824 г. Пушкин пишет Вяземскому: «Твое мнение должно быть законом в нашей словесности»<sup>1</sup>, то это отнюдь не случайная любезность, а весьма веское заявление.

Если выбор той или иной историко-литературной темы может нуждаться в оправдании, то отношение современников полностью оправдывает постановку вопроса о Вяземском.

Творческая работа Вяземского охватывает период в 66 лет: от 1811 по 1877 год. В настоящей статье в качестве вспомогательного материала использованы и поздние произведения Вяземского, но темой ее является Вяземский, как деятель 10-х, 20-х и 30-х годов. Этодробление не

---

\* Печатается по: Русская проза: Сб. ст. под редакцией Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 102–134.

<sup>1</sup> Переписка Пушкина. Под редакцией и с примечаниями В. И. Саитова. СПб., 1906–1911. Т. 1–3. Т. I. С. 102.

насильственно и оправдывается историей: по причинам, которых придется коснуться ниже, Вяземский, примерно к исходу 40-х годов, перестает существовать для современности; на тридцать лет с лишним он заживо похоронен.

Моей задачей является попытка найти *литературный тип* Вяземского; выделить признаки, которые образовывали в нем авторскую личность определенной формации. В этом плане сплошь и рядом приходится оставлять в стороне как раз те признаки, которые связывают Вяземского с всеобщими и господствующими интересами литературной жизни. Например, его арзамасские отношения, его роль в издании «Московского Телеграфа» и т. д. Часто приходится идти по фактам, так сказать, *негласным*, которые и создают характеристику Вяземского-теоретика, критика, прозаика; среди них оказываются и такие, в которых Вяземский, подобно многим литераторам 20-х, 30-х годов, как-то перекликается с нашей литературной современностью.

## 2

Невозможно оперировать теоретическими и критическими высказываниями писателя, не уяснив предварительно импульсы этих высказываний. Принадлежность к различным традициям и хронологическим слоям литературной эпохи, различие в познаниях, интересах, журнальном темпераменте — все это образует типы критиков настолько неоднородные, что результаты их деятельности уже не поддаются сравнению.

Укажу для примера на такие, почти сосуществующие в первой половине XIX века, явления, как хотя бы Мерзляков с его догматической поэтикой, Любомудры с философскими обоснованиями, Полевой с его публицистической подоплекой, — очевидно, что все это люди, которые, говоря об одном и том же произведении, говорили о *разных* фактах. При попытках отыскать импульсы суждений писателя всегда возникает вопрос — не определились ли эти суждения принадлежностью к той или иной литературной школе.

Тем легче возникает подобное предположение по отношению к Вяземскому, который попал на страницы историко-литературных трудов, главным образом, в качестве защитника «романтического» направления, в связи со знаменитым спором 20-х годов вокруг классицизма и романтизма.

Для меня здесь существенным является не вопрос о русском романтизме<sup>2</sup>, но вопрос об отношении к нему Вяземского, и в особенности вопрос о том, как сам Вяземский оценивал свою роль адепта этого направления. Здесь мы сталкиваемся с самым незамаскированным скептицизмом. Вяземский решительно настаивает на неопределенности понятий классического и романтического (характерно, что в статьях и письмах термину «романтизм» у него неизменно предпосылается эпитет «так называемый»); всякие формулировки он встречает враждебно, особенно философские, которые основывались на двойственности человеческой природы «вещественной и духовной, внешней и внутренней», в них Вяземский усматривает «более мистицизма, чем лучезарной критики».

Наиболее отчетливое выражение своего взгляда Вяземский дал, так сказать, по памяти, в очень поздней (1876 г.) «Приписке» к статье об Озере: «<...> в это время <т. е. в 20-х годах. — Л. Г.> значение *романтизма* не было вполне и положительно определено. Не определено оно и ныне. Под заголовком романтизма может приютиться каждая художественная <литературная> *новизна*, новые приемы, новые воззрения, протест против обычаев, узаконений, авторитета, всего того, что входило в уложение так называемого классицизма, — вот и романтизм, если обнажить его от всех исторических, философических умозрений и произвольных генеалогических, родовых и племенных соображений, которыми силились облечь его» (Вяземский П. А. Полное собрание сочинений: В 12 т. СПб., 1878–1896. Т. 1. С. 56–57. Далее цит. это издание).

Вяземский защищает романтизм не как свою «школу», а как очередное проявление искомой *новизны*.

Деятельность Вяземского, на первый взгляд, еще удобнее поддается истолкованию по линии партийного *карамзинизма*.

Вяземский называл себя учеником Карамзина и, в силу причин личного характера (Карамзин был родственником и воспитателем Вяземского), стоял к нему ближе, чем кто бы то ни было из писателей младшего поколения.

От первых своих литературных шагов и до последних Вяземский пользуется каждым случаем для того, чтобы говорить о Карамзине как о создателе русской художественной прозы и русской исторической

---

<sup>2</sup> Сошлось на работу Ю. Н. Тынянова «Архаисты и Пушкин» (печатается в «Сборнике Исслед. инст. при Ленингр. Гос. унив.»). [Впервые опубли. в: Пушкин в мировой литературе. Сб. ст. Л., 1926. С. 215–286].

Ю. Н. Тынянов протестует против понятия «русский романтизм» в качестве однородного, монолитного литературного направления. Он считает, что тут имело место применение названия западных явлений к разнородным течениям русской литературы 20-х годов.

науки; о Карамзине как об идеале писателя и гражданина. «Все русское просвещение начинается, вертится и сосредоточивается в Карамзине»<sup>3</sup>. Этого никто из карамзинистов, кроме Вяземского, не мог бы написать даже под свежим впечатлением смерти учителя. Пафос карамзинизма несомненно достиг в Вяземском своего апогея.

Но как только за этим пиэтетом мы начинаем отыскивать возможность исчерпывающего объяснения литературной позиции Вяземского его близостью к Карамзину, положение сразу становится сложным.

Прежде всего следует решительно отказать от всяких попыток сопоставления теории Карамзина и теории Вяземского, по той причине, что ни у того, ни у другого теории (как системы) не было. Карамзин, как и Вяземский (о чем ниже), принадлежал к тому типу литературных деятелей, у которых есть руководящие принципы, есть теоретические суждения, оплодотворенные непосредственной работой над словесным материалом, но нет систематических *построений*, снабженных внелитературными предпосылками. При таком положении вещей естественно, что теоретические суждения Вяземского могли частично восходить к Карамзину, частично вступать в противоречия с суждениями последнего.

Несовпадение же вкусовых оценок Карамзина и Вяземского резко бросается в глаза.

Укажу, для примера, на одно проявление читательского вкуса Карамзина, о котором сообщает сам Вяземский: граф Вьельгорский пел при нем (Карамзине) только что появившуюся песнь Пушкина из поэмы «Цыгане». Когда дошло до стихов: «*режь меня, жги меня*» и проч., Карамзин воскликнул: «Как можно класть на музыку такие ужасы, и охота вам их петь?» Случай этот приведен Вяземским в поздней статье 1859 г. (т. VII, с. 55), но не подлежит сомнению, что отношение Карамзина не было для него тайной и в 1827 г., когда он восторженно приветствовал «Цыган» и, между прочим, писал: «Сцена известной песни “Старый муж, грозный муж”, возникающая ревность Алеко и спокойное воспоминание о сей песне <...> старика <...> все это исполнено жизни, силы верности необычайных».

Любопытно, что Вяземский никогда не касался в печати и даже в письмах своих разногласий с Карамзиным. Он не только их не подчеркивал, но и не старался их сгладить или объяснить фактом естественной эволюции вкуса от старшего поколения к младшему. Он просто обходит молчанием этот вопрос и умеет противоречить Карамзину, никогда с ним не споря.

---

<sup>3</sup> Вяземский П. А. Письмо к Пушкину // Переписка Пушкина. СПб., 1906–1911. Т. 1–3. Т. I. С. 362.

В одном из писем Вяземского к Ал. Тургеневу встречается любопытное признание, которое проливает некоторый свет на эти отношения.

В 1819 г. Вяземский, заступая за Карамзина, написал полемическое «Послание Каченовскому». Карамзин узнал об этом и, верный своему правилу невмешательства в журнальные дразги, просил пьесу не печатать.

Вяземский пишет по этому поводу: «Если уже всё свершилось <т. е. если успели напечатать. — Л. Г.>, признаюсь в слабости: буду рад, ибо я только (разумеется, в этом случае) для обряда повинуюсь Николаю Михайловичу, как в царствование Павла не носил бы круглых шляп, в твердом уверении, что надобно всегда повиноваться закону, пока признаешь его власть; но с тем же твердым уверением в душе и совести не благоговею пред сею его волею, хотя и благоговею пред изящным ее источником. У каждого свой образ мыслей <...>»<sup>4</sup>.

Написано все это под влиянием случая не просто житейского, но *литературно-житейского*, а отношение к подобного рода вещам всегда показательно для литературной позиции писателя.

Если распространить мысль, выраженную в письме к Тургеневу и на чисто литературные отношения, то в них многое уясняется и рассыпающиеся факты сразу находят свое место. И в первую очередь факты резких расхождений во вкусах и взглядах, в связи с фактом замалчивания этих расхождений. Карамзин оказывается флагом, выбрасываемым во имя сохранности определенных традиций и в силу условий литературной борьбы. Это закон, которому повинуются принудительно и демонстративно, но который не мешает иметь «свой образ мыслей».

Подобные явления возникают в литературе всякий раз, как тактические соображения объединяют людей, которые частью совпадают в своих воззрениях, частью расходятся; во всяком случае расходятся настолько, что могли бы потерять друг друга, если бы не общий флаг, который напоминает об общих интересах, чаще всего об общем противнике.

Здесь было бы неуместным входить в рассмотрение вопроса о сущности карамзинизма и его наиболее отчетливой группировке — Арзамасе. Отмечу только, что то, что я пыталась установить в отношениях Вяземского к Карамзину, может рассматриваться как общеарзамасское настроение; с той разницей, что для некоторых арзамасцев культ Карамзина становится уже почти казенной обрядностью, поскольку он лишен тех элементов личного благоговения, которые так сильны в Вяземском

<sup>4</sup> Остафьевский Архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. I. С. 221.



(и, пожалуй, в Жуковском). Отношение Пушкина к Карамзину было неравным и сложным, в отрицательную сторону оно доходило до резких эпиграмм. Но и среди арзамасцев старшего поколения не все обстояло благополучно: Ал. И. Тургенев в письмах иронизирует над «Марфой Посадницей», которую он находит «слишком ученой для своего полу и своего времени». А после выхода карамзинского «Похвального слова Екатерине II» он заявляет (разумеется, под влиянием минуты) о том, что стал «вечным врагом» Карамзина<sup>5</sup>.

Батюшков пишет в 1810 г. Гнедичу о своих первых встречах с Карамзиным: «Всех замечаний, сделанных мною, не сообщу, а скажу тебе, что я видел автора Марфы упоенного, избалованного беспрестанным курением, и более ни слова» — умолчание почти недвусмысленное. В письмах к Гнедичу Батюшков иногда забавляется довольно злыми стилистическими пародиями на Карамзина. (Одну из таких пародий устанавливает Л. Майков в примечаниях к III т. соч. Батюшкова и т. д.).

Но все это материал частных писем или ходивших по рукам эпиграмм. Гласно, в печати, Карамзин был неприкосновенен для арзамасца. И тот же Батюшков пишет по поводу «Расхищенных шуб» Шаховского: «Как? Коверкать, пародировать стихи Карамзина, единственного писателя, которым может похвалиться и гордиться наше отечество? Читать эти глупые насмешки в полном собрании людей, почтенных архиереев, дам, и нагло читать самому! О, это верх бесстыдства!»

Арзамасцы охотно именовали себя учениками Карамзина, но это ученичество было какое-то косвенное, не основанное на непосредственном кружковом общении с вождем, на живом авторитете его суждений по тому или иному конкретному поводу.

Это и не могло быть иначе: Карамзин был совершенно не приспособлен к роли активного руководителя школы. По темпераменту и по убеждению он чуждался всяческой полемики и кружковщины. Кроме того, к началу XIX века Карамзин-историограф не только перестает писать стихами и художественной прозой, но перестает ощущать себя *писателем*. (Характерна в этом отношении атрофия литературных интересов, которая сказывается в его поздних письмах, даже к таким людям, как Вяземский и Дмитриев).

Оторванность от живого литературного дела уясняет то обстоятельство, что Карамзин, при всей своей симпатии к Арзамасу, подошел к этому явлению со стороны, как к чему-то, что заслуживает его сочувствия, но не имеет к нему прямого отношения и, во всяком случае, ни к чему

<sup>5</sup> См.: Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. В 2. С. 83.

его не обязывает. В отзывах Карамзина об Арзамасе и арзамасцах (см. его письмо к жене 1816 г.) чувствуется благожелательный старший друг, но никак не вождь, сознающий себя источником и законодателем мнений данной группировки.

Карамзинизм явился использованием той литературной деятельности Карамзина, которая к этому времени уже для него самого отошла в прошлое.

### 3

Ни «романтизм», ни «карамзинизм» не являлись для Вяземского школой, ориентирующей на законченные положения, школой, принадлежность к которой предопределяла бы и обусловила все восприятие литературных фактов.

Но в тех двух комплексах явлений, которые стоят за этими условными обозначениями, следует искать импульсы Вяземского, как *оценщика* литературы (позволяю себе это выражение ввиду того, что оно принадлежит не мне, а Вяземскому, который, в письме к Тургеневу, называет Аристотеля — «великим оценщиком»).

В дальнейшем, говоря о карамзинизме, я буду иметь в виду не позицию «младших карамзинистов» (термин Ю. Н. Тынянова) — явление сложное, противоречивое и промежуточное, но позицию самого Карамзина. Последняя во многом прямо восходит к литературной жизни XVIII века, т. е. к «так называемому» (пользуясь выражением Вяземского) русскому классицизму. Самому Вяземскому это сопоставление не было чуждо: И. Дмитриева, ближайшего соратника Карамзина, в деятельности которого Вяземский усматривал реформу русского стиха, аналогичную карамзинской реформе русской прозы, Вяземский все же признает «строгим классиком по его литературным вкусам». Критики и историки литературы, начиная от Шевырева<sup>6</sup>, в своих отзывах о Вяземском, отмечают обычно некоторую двойственность его направления; причем целый ряд фактов относится за счет «классицизма», в плане биографическом за счет того, что Вяземский воспитался на французской классической литературе. Между тем, Вяземский с чрезвычайной легкостью, хотя и не навсегда, отделяется от своих французских симпатий. 10-е и 20-е

---

<sup>6</sup> Шевырев С. Рец. на: Фонвизин. Сочинение князя Петра Андреевича Вяземского СПб., 1848 // Москвитянин. 1848. Ч. 3. № 5. С. 40–52 и № 7. С. 1–22 (раздел «Критика»)

годы — это период ожесточенных нападков на «французов». Но в полемическом пылу Вяземский не всегда в силах освободиться от того, часто бессознательного, наследия XVIII века, которое досталось ему через Карамзина. К этому именно истоку следует отнести многие моменты теоретической поэтики Вяземского; и в первую очередь стилистический пуризм; Вяземский на протяжении всей своей деятельности сохраняет отвращение к чересчур заметным рифмам, к «*soncetti*», к «стихотворческим накладкам, которыми облепливают прозу», — ко всему, что он называл «яркими заплатами» слога. «Эти *яркие заплаты* доказывают бедность употребившего их и не имевшего способов, или умения, сшить все платье из цельного куска <...>» («Записная книжка», 1825 г.).

Стилистический пуризм естественно не приемлет катахрезу — и выдвигает требование рационального образа, причем критерием рациональности становится наглядность, т. е. возможность перевести образ из словесного плана в изобразительный.

Примат вопросов литературного языка в теоретическом кругозоре Вяземского; его убеждение в том, что «главное в писателе — его слог» (убеждение, которое он разделяет со многими современниками) — и это тоже обнаруживает в нем органическую связь с той эпохой, когда с точки зрения чистоты слога расценивались не только исторические, но даже естественнонаучные сочинения.

Наконец, среди импульсов и критериев Вяземского-«оценщика» существеннейшую роль играет представление о сравнительной «высоте» литературных произведений. Сам критерий восходит к XVIII веку с его тремя «штилями», применение же этого критерия производится Вяземским в общем на основе традиций старшей карамзинской линии: традиций М. Муравьева, Карамзина, Дмитриева.

Разумеется, в XIX веке понятия «высокого» и «низкого» существенно видоизменились, применительно к новым жанрам и «новому слогу», но самый принцип разделения остался. В этом отношении характерна та упорная враждебность, которую Вяземский проявляет по отношению к принципиальным «снижателям» литературы, в частности к представителям натуральной школы.

Для Вяземского, исследователя Фонвизина, превосходно знавшего и любившего «грубую» русскую комедию XVIII века, — грубое привычно ассоциируется с карикатурным и комическим. Для него натурализм был прежде всего *не натурален*; он полагает, что именно новые нравоописатели «стали сочинять нравы и выдумывать лица». «Мало ли что есть в народном и человеческом быте? Искусству незачем кидаться с жадностью на эти непотребства и печальные исключения» (1830 г.). Вязем-

ский при случае смеялся над «целомудренными опасениями» в литературе, но по его представлению «низкая» тема является принадлежностью определенных жанров. Жанры эти приемлемы и ценны только до тех пор, пока они не покушаются вытеснить из литературы высокую тему и героический характер<sup>7</sup>. Но натурализм, поскольку он претендует на захват всей литературной сферы, по мнению Вяземского, основан на предвзятом и неестественном отборе фактов, который искажает художественную и жизненную правду.

А в статье 1855 года он пишет: «Литература обратилась в какую-то следственную комиссию низших инстанций <...> Они <писатели> следят за злоупотреблениями мелких чиновников, ловят их на месте преступления и доносят о своих поимках читающей публике <...> Оно <господствующее направление> отклоняет нашу литературу от путей, пробитых Карамзиным, Жуковским, Пушкиным». В дальнейшем явление это объясняется отчасти отсутствием крупных авторских дарований и тем, что «область нравственно-прекрасного и возвышенного не всем доступна».

Эти отзывы извлечены из поздних статей, относящихся к расцвету русского натурализма, но такое же враждебное отношение встречали у Вяземского в свое время те явления, которые были впоследствии натурализмом канонизированы... В Грибоедове Вяземский ощущал «принципиального снижателя» и холодно признавал его талантливым карикатуристом. Гоголя он любил и ценил в нем большого писателя, горячо отстаивал его против журнальных нападок, но Гоголь, в качестве главы школы и образца для подражаний, представлялся ему явлением нежелательным и «опасным».

В этой же карамзинской закваске следует искать ключ к тому предпочтению (стоившему ему стольких журнальных стычек), которое Вяземский отдает баснописцу-Дмитриеву перед Крыловым.

Но карамзинизм был для Вяземского именно закваской, общей тенденцией, а не оценочной программой. И в целом ряде своих суждений и отношений Вяземский примыкает к «оппозиционной» критике 20-х–30-х годов. Сюда следует отнести его резкие расхождения во вкусах с Карамзиным, о которых говорилось выше, его интерес к сильному и даже

---

<sup>7</sup> Героическая поэтика Вяземского характеризуется своеобразным литературным утилитаризмом. 12-й год, Наполеон, Байрон — все это рассматривается как тема. Особенно «хорошая тема» — смерть Байрона. В 1824 г. Вяземский пишет: «Байрон мертвый — это океан поэзии. Надеюсь <...> на Пушкина». «Я сам брюхаю смертью Байрона прозой, но ожидаю инструментов».

грубому в литературе, который бессознательно сближал Вяземского с его литературными противниками Катениным, Грибоедовым.

В письме к Тургеневу 1819 г. он говорит о «приторной пище однообразного французского стола» и высказывает опасение, что еще не близко то время, «в которое желудки наши смогут варить смелую и резкую пищу немцев».

Именно с точки зрения резкости производится Вяземским в середине 10-х годов сравнительная оценка Хераскова и Петрова:

«Он (Херасков) не худой стихотворец, а хуже. Чистите, чистите, чистите ваши стихи, говорил он молодым людям, приходившим к нему на советывание. И свои так он чистил, что все счищал с них: и блеск, и живость, и краску». И на следующей странице: «Петров иногда тяжел и всегда неправилен, но зато каждый стих его так и трещит. У Петрова стих трещит, у Хераскова...<sup>8</sup>» («Записная книжка»). И все же Вяземский к явлениям 20-х–30-х годов часто подходит с теоретическими навыками начала века, эпохи ему органически близкой.

В «Записной книжке» 38 года имеется любопытное замечание о стихах Ламартина: «*La fumée en courant léchera ton ciel bleu*». «Зачем же дать язык дыму? Вот что французы называют романтизмом». Характерно, что здесь Вяземский защищает «романтизм» от поползновений французов (он признавал только немецкую и английскую романтическую школу), опираясь на требование логического образа, т. е. на чисто карамзинистскую аргументацию.

Отмечу еще, что в 20-х и 30-х годах Вяземский искусно оперирует общими проблемами нового направления литературы; проблемами формальной свободы, национальности и народности, «романтической» естественности, фрагментарности и т. д., но некоторые явления, менее очевидные, но, быть может, на русской почве более существенные, ускользают от его внимания. Так, он, по-видимому, не был по-настоящему захвачен теми исканиями новых и национальных жанров («русская поэма»), которые являются наиболее острым моментом эволюционного процесса 20-х годов (Ю. Тынянов).

В 30-х годах, когда были заново выдвинуты вопросы литературного языка, Вяземский, с его повышенным вниманием к слогу, казалось, должен бы был заинтересоваться положением русской прозы. Но процесс совершается не по знакомой Вяземскому линии обновления литературного языка разговорным, а по новой линии внедрения диалектических и

<sup>8</sup> Цензурный пропуск.

«археологических»<sup>9</sup> элементов — и Вяземский проходит мимо таких явлений, как Даль, Вельтман<sup>10</sup>.

## 4

Использование материала критических высказываний с методологической точки зрения нуждается в сложном окружении.

Поскольку мы имеем дело не с научной, или хотя бы наукообразной, терминологией, постольку отдельное суждение ни в коем случае не может быть принято за основание к уразумению подлинной литературной позиции автора; оно всегда требует расшифровки, исторического комментария, который один может вскрыть его условный смысл.

Отдельное высказывание прежде всего не должно приниматься на «веру» и пониматься буквально. Деятели очень близкие в своей писательской практике сплошь и рядом расходятся во взглядах. Представители враждующих течений часто говорят одним языком.

Веселовский указал на существование в фольклоре особых оценочных эпитетов: «голубой», «золотой», «белый» и проч., которые применяются к самым неподходящим предметам. Все дело в том, что конкретный смысл слова стирается, а остается эмоционально-оценочная значимость. Нечто подобное может происходить и в критике: и когда, например, Шишков приводит карамзинскую прозу в качестве примера темноты и высокопарности, а отрывки из Ломоносова в качестве «естественности, простоты» и «подобий обыкновенных и всякому вразумительных» («Рассуждение», с. 58), то делается это в силу эмоциональной инерции, в силу оценочной значимости (положительной или отрицательной) этих определений.

---

<sup>9</sup> См. в настоящем сборнике статью Б. Я. Бухштаба о Вельтмане. [См.: Бухштаб Б. Первые романы Вельтмана // Русская проза: Сб. ст. под редакцией Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 192–231].

<sup>10</sup> С этим связана участь собственной стилистической практики Вяземского: в 20-х–30-х годах он считал, что русский язык надо «коверкать», и в своем слоге чрезвычайно дорожил тем, что Карамзин, Жуковский, Ал. Тургенев называли его «грамматическими опшибками». В книге о Лермонтове Б. М. Эйхенбаум указывает на то, что Марлинский, Даль, Вельтман, Сепковецкий «гнули» прозу. [Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924]. Вяземский-стилист оперирует менее очевидными единицами: его интересует не лексическая пестрота (напомню его отвращение к «ярким занлатам»), но синтаксический сдвиг и смысловой неологизм. В результате — сложная стилистическая работа Вяземского остается скрытой от широкой литературы.

Но и помимо терминологической неясности, полемические, тактические, личные мотивы искажают линию теоретической мысли журналиста иногда до неузнаваемости.

Это явление всеобщее, и поэтому я и усматривала свою задачу не в систематизации разноречивых суждений Вяземского, но в уяснении того круга явлений, который можно считать более или менее постоянным источником этих суждений и которым определяется самая их противоречивость.

Отдельное же высказывание, не расшифрованное исторически, должно быть заранее признано негодным материалом для определения литературных отношений.

Вяземский широко пользуется ходячими критическими формулами эпохи, вроде: «вялый слог» или «слог живой и выразительный», «пламенное воображение» или «недостаток воображения» и т. д.

Существенной являлась для него та или иная постановка вопросов, суммарные же и однообразные суждения в большом количестве присутствуют в его статьях как обязательная принадлежность тогдашней критики.

Н. Кульман в своей статье «Князь Петр Андреевич Вяземский как критик»<sup>11</sup> указывает на то, что в России конца XVIII и начала XIX века существовала критика двух родов: «эстетическая» и «стилистическая», причем сущность последней усматривает в «охоте за неточностями и неправильными выражениями». Кульман упускает из виду, что жертвами «охоты» становились друзья наравне с врагами. Воейков «придирается» к Пушкину, но Пушкин, Тургенев, Вяземский, вооружившись Грамматикой и Логикой, усердно «придираются» друг к другу.

Переписка их изобилует мелочными стилистическими комментариями к произведениям корреспондента; ожесточенными спорами по вопросу о допустимости употребления того или иного слова или оборота; наконец, уличениями друг друга в логических противоречиях, «противумыслях», по выражению Вяземского.

Тут сказывается сравнительная разработанность вопросов стиля и языка, которая позволяла Пушкину и Вяземскому оперировать с целым рядом понятий до известной степени научнообразно. Напротив того, вопросы жанра, тематики, композиции не имели никакой терминологической опоры, вернее, имели ее только в догматической «пиитике», от которой поколение 20-х годов решительно отказалось, — отсюда в этом плане суждения обычно гораздо суммарнее и эмоциональнее, чем в плане стилистическом.

---

<sup>11</sup> Кульман Н. К. Князь Петр Андреевич Вяземский как критик // Известия отдела русского языка и словесности Императорской Академии Наук. СПб., 1904. Т. IX. Кн. I. С. 273–335.

Но у Вяземского вся эта логико-грамматическая критика почти никогда не встречается за пределами частного письма.

Владея методом необычайно точного и тонкого стилистического анализа, он, как критик *для публики*, почти совершенно от него отказывается, отказывается, по-видимому, сознательно. По поводу одной статьи о Пушкине он пишет Тургеневу: «Кто это сушит и анатомит Пушкина? Обрывают розу, чтобы листок за листком доказать ее красоту. Две, три странички свежие — вот чего требовал цветок такой, как его поэма!»

Здесь указан желательный тип журнальной статьи в «две, три странички», от которой требуется живая передача впечатлений.

Рассмотрение же словесного материала произведения *вплотную* считалось, очевидно, черновой работой по формированию литературы, — и эта интимная мастерская оставалась закрытой для читателя. В печать «стилистическая» критика выносится, действительно, главным образом в порядке полемических придинок.

## 5

У Вяземского могли быть неустойчивые вкусы, но у него был в высшей степени устойчивый способ обращения с материалом: «Всякого поэта нашего времени нельзя читать с требованиями и условиями нам современными» («Записная книжка»). Таков принцип, определяющий деятельность историка литературы; деятельность критика, напротив того, определяется чувством современности: «Вольтер сожалеет о людях, не имеющих ума своих лет, но люди, не имеющие ума своего века, еще более жалки и смешны».

Органический историзм<sup>12</sup> привел Вяземского к ряду положений, которые только гораздо позже вошли в русскую науку в качестве предпосылок методологии истории литературы.

Так, например, в 1827 году Вяземский пишет: «По большей части, не говорю уже для читателей, но и для наших писателей, каталог старинных русских стихотворцев заключается в нескольких именах почетных. Любопытство наших литераторов не взыскательно: они знают историю своей литературы, как многие знают историю человеческого рода,

---

<sup>12</sup> Об историзме Вяземского говорил еще Шевырев (Москвитянин. 1848. Ч. 3. № 5. С. 40–52 и № 7. С. 1–22), а впоследствии Кульман. Последний относит его за счет влияния французских историков и теоретиков.



по именам некоторых счастливицев». Наряду с этим требованием внимания к массовой литературе и второстепенному писателю, у Вяземского встречаются мысли о путях литературной преемственности, очень близкие к эволюционным теориям некоторых новейших русских исследователей: «Как знать? Может быть, внуки наши, если помянут старину, то перескочат через наше поколение и возобновят прерванную связь с поколением, которое нам предшествовало. Мы не говорим здесь исключительно о Русской литературе, но вообще о литературе Европейской».

И еще: «В кругообращении умственной деятельности старое делается новым, а новое старым»; «Не настала еще пора, когда старое так состарится, что может показаться новым и молодым» и т. д.

Разумеется, в руках Вяземского все эти положения не имеют той значимости, которую они приобретают, будучи включены в *методологическую систему*; они прежде всего интересны, как свидетельства о том историческом чутье, которое руководило всей его практикой.

Отношение к литературе как к движущемуся, насквозь эволюционному явлению предохраняло Вяземского от ошибок, в которые впадали люди гораздо более систематического образования и склада.

Впоследствии, например, Вяземский неустанно протестует против той историко-литературной aberrации, которая постепенно разделила русскую литературу на то, что было до Пушкина, во время Пушкина и после Пушкина.

Недоразумения, вроде отнесения Жуковского к «так называемому Пушкинскому периоду», Вяземский рассматривает как следствия того, что критика «часто сбивается в отношении лиц, эпох, в отношениях прямо-положительных и исторических».

Мерило эволюционной значимости является для Вяземского решающим. Он дает, например, по тому времени сравнительно очень высокую оценку Тредьяковского за то только, что тот «хотел проложить новую дорогу», хотя и не сумел этого сделать. «Погиб и не имел даже бедственной чести погубить с собой ни одного последователя». Самым веским аргументом в пользу Дмитриева и против Крылова оказывается то, что Крылов писал только «острые басни», а Дмитриев *длительно воздействовал на литературу*. Да и весь карамзинизм поворачивается к Вяземскому прежде всего своей эволюционной, сдвигающей стороной. Карамзин важен не готовыми мнениями, с которыми Вяземский мог соглашаться или не соглашаться; может быть, и не готовыми стихами и повестями, но новаторством — реформой слога и темы.

Выше уже говорилось о том, что группа явлений, условно названная «русским романтизмом», осмысливается и принимается Вяземским

именно под знаком «новизны», эволюционной современности. Самые противоречия Вяземского-карамзиниста и Вяземского-«романтика» увязываются в его динамическом восприятии литературного процесса.

Впрочем, деятельность враждебных группировок, в частности, младо-архаистов<sup>13</sup>, имела не менее глубокое эволюционное значение, что не мешало Вяземскому вступать с ними в ожесточенную борьбу. Отдельные положения, корни которых следует искать именно в глубине антикарамзинистских течений, могли проникнуть и проникли в кругозор Вяземского, но это нисколько не отразилось на его формальной позиции. Широта исторической концепции Вяземского имела свои пределы, за которыми он выступает вооруженный всей нетерпимостью, всей принципиальной близорукостью журнального полемиста. Жизнеспособность таких явлений, как критика, полемика, рецензия, проверяется по интенсивности тех толчков, которыми они раскачивают литературу. И здесь нетерпимость является незаменимым ферментом. Ученый может позволить себе стремиться к тому, чтобы понять *все*. Критик, поскольку он хочет быть критиком, должен многого не понимать. Он погибает только тогда, когда перестает понимать что бы то ни было, как это случилось с Вяземским впоследствии.

Но в пору расцвета Вяземский придерживался очень определенно-го взгляда на обязанности критика. Он считает русского читателя «практическим самоучкой» и требует для него «твердой почвы рецензии практической». (В частности, с этой позиции велась борьба против «метафизической» критики Любомудров. «Я не дам шиллинга за всего вашего Шеллинга», — пишет Вяземский Тургеневу).

В плане автобиографическом Вяземский, в связи со всем этим, любил афишировать «неученость». «Я нашел сходство между собой и Лейбницем. Он читал много, mais il redoutait les livres dont le poids et la masse relentissent la lecture... Я много читаю, но не хочу *всего* читать. Страшно и совестно было бы признаться, *чего я не читал*».

По всему своему складу он был не приспособлен к пересаживанию готовых систем. В «Записных книжках» сообщения о прочитанных книгах сопровождаются выписками, замечаниями, возражениями, но все это в порядке *отдельных* мыслей, которые встречают отпор или сочувствие в связи с той или иной его позицией, утвердившейся на почве специфически русских литературных отношений.

---

<sup>13</sup> См.: Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин.

«Практицизм» Вяземского приводит к тому, что при попытках исследования его взглядов приходится постоянно учитывать и капризы его читательского вкуса, и неожиданности тогдашней журнальной жизни, с которой вся его деятельность связана неразрывно.

## 6

Представление о литературе как *практической деятельности* естественно обуславливает то значение, которое приобретают для Вяземского факты литературного быта и в первую очередь проблема *писателя*: в сумме литературных явлений писатель оказывается для него элементом не менее значимым, чем книга.

Здесь существенную роль играет у Вяземского момент обязательного почтения к авторитетам. В этом пункте он чистый карамзинист. Для старшей карамзинской линии характерно сочетание практической борьбы с прошлым и официальной лояльности по отношению к этому прошлому.

Существует ряд писателей (Ломоносов, Державин, а для младшего поколения — Дмитриев, Карамзин) по отношению к которым нарушение пиэкета считается, независимо от литературных симпатий, неприличным и достойным только журнальной «сволочи».

Это особое отношение создавалось ореолом литературно-бытовой монументальности. Диапазон творческой личности измеряется сочетанием литературных трудов и достижений с гражданскими и научными. Отсюда повышенный интерес к таким явлениям, как Державин-министр, Ломоносов-естествоиспытатель, Карамзин-историк. (Историческая наука не считалась тогда делом специалиста, но чем-то вроде промежуточного поприща между литературным и гражданским. Занятие отечественной историей, так сказать, «вменяется в обязанность» высокому писателю).

В связи со всем этим стоит теория «литературного аристократизма», которая объединила Вяземского и Пушкина и навлекла на обоих множество нареканий.

Для обоснования этой теории Вяземский использовал сословные предрассудки своего времени. Он полагал, что только литература, сосредоточенная в высшем сословии, может сохранить независимость, так как якобы только такая литература избавлена от необходимости стоять у вельмож в передней.

В борьбе, которая с этой позиции велась против «низкой» журналистики, сочетается осуждение по линии общественной и этической с обвинениями *литературно-бытового* порядка. «Полевой у нас родоначальник литературных наездников, каких-то кондотьеры, *низвергателей законных литературных властей* <курсив мой. — Л. Г.>. Он из первых приучил публику смотреть равнодушно, а иногда и с удовольствием, как кидают грязью в имена, освященные славою и общим уважением, как, например, в имена Карамзина, Жуковского, Дмитриева, Пушкина».

Пушкин, впрочем, никогда не являлся для Вяземского до конца «законной литературной властью». Те возможности литературного бунта, которые Вяземский угадывал в Пушкине, должны были внушать ему опасения; сам Вяземский тоже любил бунтовать, но бунтовал всегда благоразумно.

Кроме того, Пушкин принадлежал все-таки «младшей линии». В одной из поздних статей Вяземский приводит характерный факт: Пушкин был недоволен его разбором «Цыган»: он находил, что Вяземский говорит «иногда с каким-то учительским авторитетом».

Для Вяземского Пушкин был в достаточной мере великим поэтом, но не в достаточной мере «высоким».

Но Вяземский с его историческим чутьем, с его интересом к социальным условиям не мог остановиться на унаследованной от XVIII века концепции высокой писательской личности. Он очень хорошо понимал, что XIX век принес новые формы литературного быта. «В то время <т. е. в 60-х годах XVIII в.>, — писал он в 1830-м, — литература не была еще промыслом; это показывает недостаток или младенчество просвещения: ибо труды, не окупающие себя, не дают независимости, которая должна быть благодетельным следствием каждого знания и предприятия. Может быть, в сей безвыгодности Русского авторства должно искать одну из основных причин задержания нашего в успехах просвещения: весьма немногие могли совершенно предаваться трудам ума, и почти все должны были разделить между разными званиями силы свои, способности и время. Не видя выгоды быть артистами, у нас были одни аматеры».

Державин или Дмитриев, разделившие свои силы между званиями автора и министра, представлялись явлением величественным, но отжившим свой век. История требовала писателя-профессионала. Любопытно, что уже в XVIII в. Вяземский находит прообраз журнального полемиста. В 1830 г. он пишет о Сумарокове: «Он первый внес себя и окружающую жизнь в литературу <...> Оно и величайшая и незабвенная

его заслуга. Ломоносов со своими одами царствовал на Олимпе <...> вдалеке от текущей жизни и почти вне ее. Сумароков был действующим и запальчивым лицом в явлениях общественной жизни: памфлетами, эпиграммами, изустными колкостями <...> Он не только первый в свое время, но и позднее едва ли не единственный у нас писатель-боец, входивший в борьбу с жизнью на площади, на открытом поле».

Для XIX в. искомый писатель мыслится уже конкретно, как деятель, ориентированный на журнал и на публику<sup>14</sup>.

В 60-х–70-х годах, когда печать замалчивала деятельность Вяземского, он афишировал равнодушие и уверял, что всю жизнь писал «для избранных», но *живой* Вяземский начала 20-х годов смеется над сборниками Жуковского «Для немногих» и пишет Тургеневу: «Мир начинает узнавать, что не народы для царей, а цари для народов; пора и вам узнать, что не *читатели* для писателей, а писатели для читателей»<sup>15</sup>.

Представление о писателе, состоящем на службе у общества, естественно привело Вяземского-историка литературы к биографизму и документализму. Свои исследования о Дмитриеве, Озерове, Фонвизине он называет первыми попытками «вроде Биографической Литературы». Впрочем, в них заключалось меньше биографии и больше истории литературы, чем во многих позднейших трудах, которые назывались историко-литературными. Вяземский строит биографию не путем безразличного собирания фактов, а путем отбора тех фактов, которые могли осветить интересовавшие его вопросы — именно литературную и гражданскую личность писателя.

Та литературная личность, которую Вяземский избрал для самого себя, определяется его нежеланием признать себя *готовым* писателем.

Вяземский настаивает на необходимости тщательного хранения документов и семейных архивов (в его собственном архиве письма переплетались по годам и корреспондентам, и его сын разбирал их под его руководством), а наряду с этим, по отношению к законченному печатному произведению, аффицируется небрежность.

<sup>14</sup> В этой связи становится ясным, что аргумент «литературного аристократизма» выставлялся не против профессионала-журналиста как такового, но против «черного» журналиста (благо Булгарин и Греч пользовались репутацией грязных дельцов, доносчиков и чуть ли не полицейских шпионов), монопольно завладевшего прессой. В 20-х годах не только Пушкину, но и Вяземскому не разрешили бы *своего* журнала — по «неблагонадежности», — и в борьбе против булгаринской монополии Вяземский одно время пытается опереться на *демократического* профессионала Полевого, с которым он издает «Московский Телеграф».

<sup>15</sup> Остафьевский Архив князей Вяземских. СПб., 1889. Т. 2. С. 171.

В «Автобиографии», которая должна была открыть первый том собрания его сочинений, Вяземский пишет: «<...> друзья мои убеждали меня собрать и издать себя <...> когда я был молод, было мне просто не до того. Жизнь сама по себе выходила скоропечатными листками. Типография была тут ни при чем. Вообще я себя расточал, а оглядываться и собирать себя не думал». Совершенно так же, как со своей литературной биографией, обращается Вяземский со своей биографией житейской. В 1876 г. он пишет Милютиной: «Вы хотите, чтобы я написал свой портрет во весь рост. То-то и беда, что у меня нет своего роста. Я создан как-то поштучно и вся жизнь моя шла отрывочно. Мне не отыскать себя в этих обрубках <...> Чем богат, тем и рад. Фасы моей от меня не требуют. Бог фасы мне не дал, а дал мне только несколько профилей».

Вяземский не случайно строил с такой систематичностью свою «разорванную» литературную личность; для него это было вопросом всей его литературной концепции. Взгляд на литературу как на *выражение общества* (как и свои эволюционные теории) Вяземский мог в общей форме усвоить из французских источников, но интересно дальнейшее развитие этого взгляда. Писатель должен быть «мыслящим, практическим, переносящим в литературу впечатления, опытность, так сказать, нравы и живое выражение общежития». Здесь характерная подстановка — *общежитие* вместо *общества*.

Для Вяземского самые ценные показания литературы о жизни относятся не к «духу времени», не к большим культурно-историческим процессам, но к единичным неповторимым фактам. «<...> *разбросанные заметки, куплеты, газетные объявления* и т. д. сами по себе малозначительны, взятые отдельно; но в *совокупности* они имеют свой смысл — внутреннее содержание. Все это *отголоски когда-то живой речи*, указатели, нравственно-статистические таблицы и цифры, которые знать не худо, чтобы проверить итоги минувшего. *Мы все держимся крупных чисел, крупных событий, крупных личностей; дроби жизни мы откидываем; но надобно и их принимать в расчет*» <курсив мой. — Л. Г.>.

«Дроби жизни», в виде заметок, куплетов, записок, писем на практике культивировались в первой половине XIX века, — у Вяземского эти формы находят отчетливое теоретическое и историческое обоснование. Он с особым вниманием выискивает и отмечает всякое новое явление в этом ряду. Например, о знаменитых «афишах» гр. Растопчина, которые представляли собой род патриотической «агитки» 12-го года, он замечает: «(они) были новым и довольно замечательным явлением в нашей... гражданской литературе». Но поскольку нужно «ввести жизнь в литературу и литературу в жизнь» (Вяземский несколько раз повторяет эту

формулу), постольку и художественное произведение не может не испытать на себе давления материала. «Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах». Интересны в этой связи такие отзывы, как «Державин был в своих лучших одах горячий памфлетист и публицист», или о Сумарокове: «(он) часто переносит горячий памфлет в свои холодные комедии».

Впрочем, не следует думать, что вся эта *промежуточная словесность* представлялась Вяземскому эквивалентом большой литературы; для него это особая область — господствующего материала, если и не обязательная для писателя, то обязательная для *литератора*. «Что мы за литераторы такие, что одною изящной словесностью питаемся и кормим?» (письмо к Тургеневу).

## 7

Вяземский-прозаик никогда и не работал в области изящной словесности. Но в начале XIX века для того, чтобы быть прозаиком, не требовалось быть беллетристом.

Имеется ряд свидетельств в пользу того, что статьи Вяземского оценивались именно как опыты на пути создания русской прозы.

Пушкин пишет ему: «читал я твои стихи... все прелесть — да Христа ради прозу-то не забывай, ты да Карамзин одни владеют ею». Батюшков: «У тебя нет только навыка для прозы... Пиши. Я предрекаю России писателя в прозе». Жуковский: «На твою прозу я надеюсь столько же, сколько на твои стихи; еще и более. Образуй только язык, ты схватишь первое место как прозаик».

Унаследованный от XVIII века критерий «высокого» и «низкого» сказывается не только на Вяземском-теоретике, но и на Вяземском-писателе.

«Самые противники Карамзина, — пишет он в 30-м году, — убедились, что испытанный талант знает, каким языком можно писать “Бедную Лизу” и каким должно писать историю». Для младшего поколения 20-х–30-х годов этот слог, достойный своего «предмета», становится уже анахронизмом. Пушкин пишет историю языком деловым и сдержанным, иногда почти протокольным. Но Вяземский этой стороной своей писательской практики, как и многими другими чертами, примыкает к старшей линии.

У Вяземского было два лица — домашнее и официальное, соответственно этому его стиль и тематика организуются по двум направлениям.

В некрологе Державина 1816 г. читаем: «Образ Державина, сей образ, озаренный пламенником гения, сохранен нам знаменитым живописцем Тончи <...> Живописец-поэт <...> приковал к холсту божественные искры вдохновения, сияющие на пиитическом лице северного барда... Картина, изображающая Державина в царстве зимы, останется навсегда драгоценным памятником как для искусства, так и для ближних, оплакивающих великого и добродушного старца». В «Записной книжке» та же тема трактуется иначе. «Мы упомянули о портрете Державина, писанном Тончи. Известно, что поэт изображен в зимней картине: он в шубе и меховая шапка на голове. На вопрос Державина Дмитриеву, что он думает об этой картине, тот отвечал ему: “Думаю, что вы в дороге, зимою, и ожидаете у станции, когда запрягут в вашу кибитку”».

«У себя дома», в «Записной книжке», Вяземский-памфлетист показывает когти официальной теме.

Прозаические жанры Вяземского распадаются на две группы, из которых одну следует отнести за счет унаследованной от высокой традиции, а иногда просто за счет дани, приносимой на алтарь «законных литературных властей».

Во вторую половину деятельности Вяземский культивирует такие по существу официальные формы, как «Юбилейная Речь», «Торжественное слово» и т. д.

Из его произведений 10-х–30-х годов можно выделить жанровую форму *торжественной статьи*, причем торжественность определяется степенью авторитетности писателя, о котором идет речь. Таковы статьи о Державине, Озерове, Дмитриеве; их отличает цветистый и несколько архаический слог и эмоциональность, соединенная с дидактическим, морализирующим тоном. Острословие допускается только в части полемической, направленной против «низкой журналистики», позволившей себе тот или иной непочтительный отзыв о герое статьи.

В рецензии же, в полемической заметке Вяземский близок уже к приемам, которые характеризуют его «неофициальные» жанры, являющиеся практическим соответствием к его теории «житейской литературы».



## 8

На практике для Вяземского основными формами промежуточной словесности являлись очерки мемуарного типа, «Записные книжки», политические письма, наконец, письма частные<sup>16</sup>.

Остановлюсь на «Записных книжках», как на форме, которая вобрала в себя эти отдельные явления.

«Записные книжки» Вяземского должны всецело рассматриваться как литература *для читателя*, во всяком случае в той части, которая при жизни опубликовывалась Вяземским под названием «Выписок из старой записной книжки».

«Я всех вербую писать записки, биографии. Это наше дело: мы можем собирать материалы, а выводить результаты еще рано!» В этом самоограничении Вяземский-писатель логически вытекает из Вяземско-го-теоретика и исследователя с его поисками вещественных, документальных следов исторического процесса. Предельным выражением этих тенденций и становится «Записная книжка», произведение, которое якобы отказывается от конструктивности с тем, чтобы дать дорогу материалу, и тем самым становится новой конструкцией.

В «Записных книжках» Вяземского начисто отсутствует все от дневника авторской исповеди, самоанализа, а также отвлеченного рассуждения.

Политика, история, мораль, литература — входят в них цитатой, анекдотом, курьезом, острым словом, мемуарным очерком, замечаниями «по поводу», всегда (или почти всегда) по поводу конкретного явления. Сам автор-рассказчик представляется читателю фактами и документами. В поисках жанра живых отражений Вяземский культивирует *сплетню*, как особо острый и личный материал. «Сплетня — это всеобщая история человека и человечества в малом виде». Себя самого Вяземский называл «сыщиком и общежитейским сплетником».

---

<sup>16</sup> О значении, которое придавалось в то время частной переписке, и о стилистической работе над письмом см. в настоящем сборнике статью Н. Л. Степанова [См.: Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX в. // Русская проза: Сб. ст. под редакцией Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926. С. 74–101]. Что же касается до исследования письма в его *конструкции*, то оно должно быть обставлено методологическими оговорками. Приходится учитывать бытовую функцию письма, как ответа, запроса, объяснения, сообщения. По отношению к каждой теме частного письма может быть поставлен вопрос — введена ли она по мотивам житейским, по мотивам «объективной занимательности», наконец, по мотивам стилистически-конструктивным. Приемы частного письма того или иного писателя проливают свет на приемы его произведений «для публики», но не могут быть признаны равнозначными.

Почти весь материал «Записных книжек» (т. е. ряд не связанных между собою фрагментов от нескольких строк до нескольких страниц размерами) распадается на составные элементы, которые только что были указаны.

Мне представляется, что исследование традиций «Старой записной книжки» предстоит произвести не по линии отыскания готовых конструктивных подоби<sup>17</sup>, но по пути выяснения, так сказать, «материальных источников» ее составных частей.

Афоризмы, мемуары, анекдоты — все это были определившиеся жанровые явления, от которых Вяземский явно отправляется<sup>18</sup>. В частности, его анекдот (политический, литературный, светский) — это настоящий «высокий» анекдот XVIII и начала XIX века с историческими действующими лицами — без обязательного пуанта. Наблюдается у него и традиционная циклизация анекдотов: например, собрание курьезов, объединенных под заголовком: «гастрономические и застольные отметки, а также по части питейной».

Готовой жанровой конструкции Вяземский, по-видимому, не брал ниоткуда, но он несомненно отправлялся от общеизвестного и весьма актуального мемуарно-анекдотического материала и от конструктивных тенденций эпохи; к ним следует отнести как интерес к фрагментарным и пестрым формам (ср. хотя бы «Записные книжки» и журнальную «Смесь»), так и интерес к формам неканоническим и не прямо-литературным.

На основе этих комбинированных импульсов и могла определиться новая форма. «Старая записная книжка» Вяземского — произведение для своего времени почти единичное, но настолько органически вытекающее из всей литературной атмосферы, что его единичность кажется случайной, а его индивидуальная удача — кажется удачей целого жанра.

В работе Вяземского над его записями исторически ценными является его глубокая заинтересованность, серьезное отношение к роду, который легко может стать «несерьезным». В своей совокупности бессвязные отрывки «Записных книжек» почти монументальны — это своего рода большая форма малого жанра.

---

<sup>17</sup> Я лишена здесь возможности остановиться на записных книжках Карамзина, Батюшкова, Гнедича и др. Укажу только, что по своему заданию и по составу они представляют явление *другого* порядка. (В частности, у Карамзина наблюдается установка на *изречение* в афористическом духе XVIII века, у Гнедича на рассуждение и т. д.)

<sup>18</sup> Аналогичные «материальные источники» и в аналогичном направлении были использованы Пушкиным (ср. «Исторические анекдоты», «Разговоры Загряжской»).

## 9

Деятельность Вяземского-прозаика в его «неофициальных» жанрах отправлялась от эпистолярной и мемуарной традиции XVIII и начала XIX века, т. е. от явлений *промежуточной словесности*, но в какой-то точке она пересекается с явлениями позднейшей художественной прозы.

30-е годы выдвигают требования нового материала — и материала как такового. Теоретическая формула натуральной школы — это литература, усваивающая быт, — она в сущности совпадает с теоретической формулой Вяземского. Различное понимание *объекта* этого усвоения коренится в «аристократической» и «демократической» концепции литературы. Для Вяземского той внелитературной сферой, которая одна может поставить для литературы достойный материал, является высокая история, политика, гражданская жизнь, салон в его культурной роли. В 30-м году Вяземский пишет: «Часть нравов — слабая часть журналов наших. Наблюдатели наши <...> близоруки, а между тем часто хотят описывать общество, которое видят только с улицы сквозь окна». Последнее крайне характерно: с точки зрения натурализма, писатель, напротив того, виновен тогда, когда он из окна смотрит на улицу.

«Физиологическому очерку» у Вяземского соответствует «Биографический очерк» и своего рода салонная физиология.

Вяземский настойчиво говорит о *результатах* собирания материалов, о «живой литературе фактов со всеми своими богатыми *последствиями* <курсив мой. — Л. Г.>», о «зародышах». Он как будто бы постоянно имеет в виду, что промежуточная словесность должна со временем привести к образованию новых художественных форм, ориентированных на «высокое» нравописание.

Эволюция русской литературы не оправдала начинаний Вяземского. И когда в 50-х–60-х годах, в эпоху господства победоносной *демократической* физиологии, Вяземский продолжает свою работу собирателя, то она уже не имеет ничего общего с его же деятельностью 20-х–30-х годов. То, что было накоплением материалов для литературных форм, которые, как будто бы, должны были развиться из «зародышей», но не развились, вырождается в архивную литературу, в бесконечные старческие воспоминания.

## 10

Вяземский-литератор умер почти на 30 лет раньше не только Вяземского-человека, но и Вяземского-писателя. Писателем он остается до конца жизни, и писателем, вероятно, не менее талантливым, чем в пору расцвета; но, как *литератор* конца XIX века, он не имеет за собой литературы.

Уже указывалось на то, что эволюционная терпимость Вяземского кончалась там, где он начинал угадывать серьезную угрозу неприкосновенной для него карамзинистской концепции «высокой литературы». За этой чертой, в 30-х годах, для Вяземского располагались явления, которых он не хотел понимать. К 50-м годам черта стирается, нежелательные явления распространяются на всю литературную современность, и Вяземскому остается «не понимать» ее в целом.

Как «оценщик» Вяземский пережил растяжимость своего вкуса; как практик он пережил свою журнальную атмосферу.

Вяземский принадлежал к тому типу журналистов, речь которых обращена обычно не к соратникам, а к противникам. Если враждебный лагерь не назван по имени, то он подразумевается. Господствующая журналистика конца века представляла собой почву несомненно враждебную и которая, казалось бы, могла питать полемические потребности Вяземского; но, к несчастью для него, враждебность сказывалась не в нападках, а в том «заговоре молчания», на который он жалуется в «Автобиографии».

Каждая литературная эпоха выбрасывает на поверхность ряд актуальных проблем; проблем, связанных с теми факторами, которых в данной литературе, в данный момент нет налицо, но образование которых спешно требуется для очередного шага, предстоящего литературе на пути ее исторического развития. В начале века такой проблемой был слог, и, например, вся деятельность Шишкова и «Беседы» была актуальна уже по тому одному, что заключалась в борьбе с актуальным.

Между тем Вяземский просто не заметил всего, что связано было с дальнейшим развитием натуральной школы, с кристаллизацией, в 60-х–70-х годах, психологического романа. Он подходит к новым явлениям с критерием слога, жанра — в той форме, в которой они существовали в 20-х–30-х годах, т. е. с ключом уже пережитых, иногда просто несуществующих вопросов.

Пожалуй, самым красноречивым свидетельством литературной смерти Вяземского является его статья 1868 года, в которой он касается «Войны и мира». Историческая перспектива уже настолько затемнена

для Вяземского, что он полагает, что «после “Ревизора” и “Мертвых душ” нечего гоняться за Ильями Андреевичами, Безухими» (см. выше об осмыслении натурализма как «карикатуризма»).

Толстовский способ характеристики *деталью* истолковывается как неумение нарисовать историческую фигуру: «выводя эту <...> резко выдающуюся личность (Растопчина), можно ли ограничиться некоторыми внешними приметам, как в виде, выданном от полиции, или отметкою, что он был в генеральском мундире и с лентой через плечо?.. Что это за характеристика?»

«Незаконное» использование высокой темы 12-го года, недифференцированность истории и вымысла, вопрос о правильных приемах введения действительно существовавших лиц — все это жанровые критерии «исторического романа» 20-х–30-х годов, прилагаемые к произведению, о котором его автор писал: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника» («Послесловие»).

Поздние статьи Вяземского и должны были наткнуться на «Заговор молчания», поскольку они отвечали на вопросы, которых современность ему не задавала.

Вяземский превращается в литературного старовера шишковского типа, неразборчивого в выборе средств, смешивающего порчу языка и «падение нравов». Но в Шишкове в свое время видели врага, в Вяземском просто отжившего писателя, которого в лучшем случае можно чувствовать на парадных обедах. Парадные же обеды и юбилеи требовали «заслуг», и постепенно главной заслугой Вяземского оказывается то обстоятельство, что он был другом Пушкина.

# Из литературной истории Бенедиктова (Белинский и Бенедиктов)\*

## 1

Литературная судьба Бенедиктова — достопримечательная во многих отношениях — в одном отношении привлекала особое внимание историков литературы и авторов воспоминаний. На Бенедиктова давно уже принято указывать как на пример необычайно громкой и необычайно кратковременной известности.

Не буду приводить по этому поводу неоднократно уже цитированные свидетельства Панаева, Тургенева, Фета, Полонского, Ел. Карлгоф — все они сводятся к тому, что в 1835—36 гг. Бенедиктов был *идолом* (по выражению Тургенева) читающей публики, заслонившим собой Пушкина, — а к исходу 40-х годов уже полузабытым писателем; далее, во второй половине XIX в., — совершенно забытым.

Последнее утверждение нуждается в поправке: в отличие от широкой публики, руководители литературных мнений этого времени продолжали проявлять по отношению к Бенедиктову какую-то раздражительную заинтересованность. Это понятно у Чернышевского, у Добролюбова — деятелей периода, еще не изжившего литературных противоречий 30-х—40-х гг., периода, который мог, еще до известной степени *явно*, вмещать Бенедиктова в качестве враждебной силы... Интереснее то, что беспокойное отношение пережило еще несколько десятков лет и дожило, например, до «Критико-биографического словаря» С. А. Венгерова.

Когда биографу изменяет традиционное стремление потомков найти в покойнике если не хорошего писателя, то по крайней мере «хорошего человека»<sup>1</sup> — это факт всегда заслуживающий внимания. В данном случае поразительная устойчивость полемического тона свидетельствует о том, что литературное наследие Бенедиктова было скрытым, подспудным, и все же тесным образом связано с жизнью русского стиха конца XIX и начала XX века, — хранители традиций русского «реализма» до

---

\* Печатается по: Поэтика: Сб. ст. Временник отдела словесных искусств. Вып. II. Л., 1927. С. 83—103.

<sup>1</sup> Дело доходило до курьезов: до того, что Венгеров с каким-то восторгом сообщает о непрезентабельной паружности поэта, о его малом росте и о некоторых «смешных» обстоятельствах его частной жизни.

конца угадывали опасность в забытом поэте; основоположники «новой поэзии», реставрировавшие Каролину Павлову, Тютчева, Аполлона Григорьева, не преминули вспомнить и о Бенедиктове (Сологуб)<sup>2</sup>.

Установление этих положительных и отрицательных связей должно стать предметом особого исследования. Здесь же схема литературных судеб Бенедиктова важна только как отправная точка и как методологическое оправдание темы настоящего сообщения.

Для С. Венгерова, для Бор. Садовского, написавшего статью «Поэтичновник»<sup>3</sup>, Бенедиктов 30-х годов является не столько материалом для непосредственного рассмотрения, сколько заранее опороченным символом неприемлемой эпохи или системы. Подобная «символизация» постоянно имеет место у последующих поколений по отношению к предыдущим. Бывают случаи, когда от писателя остается только время, в котором он действовал (например, Сумароков, который, наряду с его антагонистом Ломоносовым, простодушно превозносится некоторыми позднейшими архаистами в качестве представителя «доброе старого времени»); в других случаях писателя не читают, а знают походящему ярлыку. *Бенедиктовщина* — слово, которое, по свидетельству Полонского, «в некоторых кружках стало таким же типичным, как слово “обломовщина”»<sup>4</sup>, — и представляет собой закрепленный историей ярлык Бенедиктова<sup>5</sup>.

Каждое суждение литературного современника очевидно может быть использовано в двух основных направлениях: с одной стороны оно может служить к уяснению того объекта, о котором высказано, с другой стороны — к уяснению позиции высказывающего. На основе этих двух исходных моментов возможна постановка ряда историко-литературных проблем. В самое последнее время история литературы выдвигает вопросы, связанные как раз с односторонним «символическим» усвоением литературного явления той или иной средой<sup>6</sup>. В этом случае, поскольку

<sup>2</sup> Это настроение отразилось в статье Ю. И. Айхенвальда («История русской литературы XIX в.». М.: Изд. «Мир», 1909. Т. II. Ч. 2. С. 62–65).

<sup>3</sup> Русская мысль. 1909. Т. XI. С. 76–82.

<sup>4</sup> Сочинения В. Г. Бенедиктова: В 2 т. СПб., 1902. Т. I. Ст. XV.

<sup>5</sup> М. П. Алексеев в статье «Тургенев и Марлинский» (Творческий путь Тургенева. М., 1923) приводит данные, свидетельствующие о том, что в сознании ближайших поколений аналогичному перерождению подверглась литературная фигура Марлинского, именем которого «пользовались, как готовым этикетом» (с. 188).

<sup>6</sup> Методологические основания и практический образец этого направления представлены в статьях Ю. Н. Тыянова «Пушкин и Тютчев» («Поэтика». Временник отдела словесных искусств ГИИИ. Л., 1926. Вып. I) и «Пушкин и Архаисты» («Пушкин в мировой литературе». Сб. научно-иссл. инст. при Ленингр. гос. ун-в. 1926). К тому же кругу вопросов при- мыкает работа В. В. Виноградова «Эпюды о стиле Гюголя» (Л., 1926).

речь идет не о том, чем объект *являлся*, но о том, чем он *казался*. введение в круг исследования самого объекта может представиться методологически необязательным.

В настоящей статье я оперирую данными вкусовой оценки современников (притом только двух современников), обходя при этом и объект «как таковой», и ту противоречивую совокупность критических высказываний, которые, будучи возведены к своим оценочным импульсам, дают нам общую картину литературной судьбы явления в ту или иную эпоху.

Эволюционный смысл тех частных фактов, о которых будет речь, может обнаруживаться лишь в результате широких исторических сопоставлений. Пока что я предлагаю анализ и сопоставление именно *частных фактов*, которые могут быть включены в изучение двух рядов: с одной стороны Бенедиктова, как представителя поэзии 30-х годов; с другой стороны Белинского и отчасти Шевырева, как представителей критического сознания той же эпохи.

## 2

Поскольку речь идет об усвоении объекта известной *средой*, постольку особый интерес приобретают высказывания не отдельных ценителей (даже если они наилучшим образом характеризуют как объект, так и литературную атмосферу эпохи), но высказывания, исходящие от более или менее устойчивых и отчетливых *группировок*, определяемые литературной концепцией школы или партии. Отыскивая соответственный материал современных высказываний о Бенедиктове, мы сталкиваемся с переходным характером критического сознания 30-х годов.

К этому именно времени из русской журнальной культуры окончательно исчезает тип *принципиально-литературного* журнала<sup>7</sup>. К этому же времени относится расцвет и укрепление знаменитой журнальной монополии Булгарина и Греча, с их критическими оценками, которые должны расшифровываться при помощи «посторонних соображений». Характерно, что оппозиция «журнальному триумvirату» организуется,

---

<sup>7</sup> «Московский телеграф» был запрещен в 1834 г., но уже гораздо раньше, после разрыва с кн. Вяземским, он в значительной мере потерял свою чисто литературную характеристику — защитника «романтического направления». «Вестник Европы», в качестве сторонника «классицизма», уже к концу 20-х годов рассматривается как забавный анахронизм.



в свою очередь, не по линии *литературно-принципиальных*, но по линии литературно-бытовых объединений, объединений на почве личных и социальных («аристократическая» и «демократическая» литература) связей, которые тем самым приобретают литературную значимость. Отсюда — Пушкин-журналист с его попыткой создать в «Современнике» базу для «порядочных людей» в их борьбе с журнальной улицей. Но именно поэтому «Современник» (как прежде «Литературная газета» Дельвига), обладая высочайшей литературной культурой, не обладал характером. Его принципиальные корни уходили в 20-е годы, а момент объединения литературных «аристократов» не мог связать его мнения ни общим интересом, ни обязательной направленностью. Здесь тоже действовали своего рода «посторонние соображения», и критические суждения «Современника» могут быть, хотя и по другим основаниям, но столь же литературно *невывразительны*, как суждения «Северной пчелы».

Но 30-е годы — это не только период спада и разложения чисто литературной критики 20-х и в особенности 10-х годов, но и период становления идеологической, западнической и славянофильской, критики 40-х. «Московский наблюдатель» редакции Андросова — с одной стороны, «Телескоп» и «Московский наблюдатель» второй редакции с другой — представляют только рудименты «Москвитянина» и «Отечественных записок». Но эта именно революционная потенция выделяет и в 30-х годах представителей обеих групп среди всех остатков и пережитков прошлого.

Именно сюда, а не к Пушкину или Вяземскому середины 30-х годов, приходится обращаться в поисках суждений, которые определялись бы не случайностями читательского вкуса и журнально-бытовых отношений, но закономерностью эстетических представлений замкнутой среды.

Ни Белинский, ни Шевырев не были в 30-х годах идейными руководителями своих «партий», но оба они были их признанными представителями в литературной критике; и оба как раз сыграли основную роль в организации читательского восприятия поэзии Бенедиктова. При этом решающую оценку потомство оставило за Белинским.

В настоящей статье я и пытаюсь указать на некоторый материал, при помощи которого можно установить, вернее, восстановить эту оценку в той конкретно-исторической форме, в которой она действительно вышла из рук Белинского.

## 3

Когда мы говорим об *идеологической* критике, т. е. о критике с господствующим критерием не эстетического, но общественного или философского порядка, то это не значит, чтобы мы не предполагали в ней и чисто *литературного* смысла. Во-первых, каждый метод рассмотрения словесного материала, независимо от степени его литературной сознательности, обязательно является одним из тех исторически-характерных факторов, совокупность которых образует литературный фон эпохи. Во-вторых, и идеологическая критика всегда имеет свою поэтику, но только менее практическую, более суммарную и с большим трудом поддающуюся расшифровке, чем поэтика критиков, идущих от литературы и к литературе<sup>8</sup>. Русская критика начала XIX в. в общем говорила на языке специальном и относительно точном; в 30-х годах она начинает ощутительно утрачивать деловую конкретность взгляда и выражения, заменяя эти ценности другим исторически своевременным преимуществом: большей эмоциональной и идейной энергией.

Основным источником для установления чисто литературных взглядов раннего Белинского являются, конечно, «Литературные мечтания», написанные в 1834 г., т. е. за год до первой статьи о Бенедиктове. Поскольку «Литературные мечтания» касаются современности, постольку они сводятся к двум основным моментам: к констатированию литературной смерти Пушкина и к классификации послепушкинской литературы. «<...> тридцатым годом кончился или, лучше сказать, внезапно оборвался период *пушкинский*, так как кончился сам Пушкин, а вместе с ним и его влияние <...>»<sup>9</sup> (I, 379). «Итак, я насчитал четыре периода нашей словесности: *ломоносовский, карамзинский, пушкинский* и *прозаическо-народный*; остается упомянуть о пятом <...> который можно и должно назвать *смирдинским*» (I, 390). Совершенно очевидно, что под двумя последними «периодами» Белинский подразумевает, в сущности, два сосуществующих литературных *слоя*.

В «Литературных мечтаниях», в качестве основного момента, характеризующего «смирдинский период», выдвигается то, что мы бы сейчас назвали «халтурностью», — момент объединения случайных, беспринципных людей вокруг «великого патриотически-торгового предприятия

---

<sup>8</sup> Вот почему две группы явлений, рассмотренные в истории русской общественности под именем «западничества» и «славянофильства», еще ждут своего имени и своего места в истории русской литературы.

<sup>9</sup> В этой статье цитирую Белинского по: Полное собрание сочинений под редакцией С. А. Венгера. СПб., 1900–1926. Т. 1–12.

Смирдина» <т. е. «Библиотеки для чтения». — Л. Г.>, «который одобряет и ободряет юные и дряхлые таланты очаровательным звоном ходячей монеты» (I, 390).

Но для того, чтобы за бытовой характеристикой установить и чисто литературную подоплеку этой классификации, достаточно обратить внимание на *состав* выделенной Белинским группы. «Какие же гении, — читаем дальше, — *смирдинского* периода словесности? Это г.г. Барон Брамбеус, Греч, Кукольник, Воейков, Калашников, Масальский, Ершов и мн. др.» (I, 392). Все эти имена принадлежат к той «петербургской литературе» 30-х годов, гнездившейся вокруг «журнального триумvirата», которая в восприятии современников и в представлении потомков объединилась по господствующему признаку «*безвкусицы*».

Совершенно очевидно, что никакие формы кружкового или партийного объединения не соответствовали этому представлению. «Петербургская литература» — это не реальная организация, а *необходимая абстракция литературного сознания 30-х гг.* И абстракция эта с необычайной настойчивостью проходит через критические статьи, письма, мемуары эпохи. Как нечто само собой разумеющееся, ее применяют не только московские любомудры, но и старик Дмитриев, который в 1835 г. пишет Пушкину: «Большая часть лживых романтиков желали бы, чтобы История ваша <...> изуродована была всеми припасами Смирдинской школы <...>» (Переписка Пушкина. СПб., 1911. Т. III. С. 191), и младший современник, И. Тургенев, который в «Воспоминаниях о Белинском» говорил о русской «риторической школе», присоединяя к петербургским литературным именам имена Брюллова и Каратыгина.

Для 30-х гг. «*безвкусица*» — это почти термин, под которым в сущности подразумевалось организационное потакание вкусу *литературно-неквалифицированного* читателя.

Во все времена существует словесность, рассчитывающая на внеэстетические (преимущественно эмоциональные) запросы мало-литературной публики: бульварный роман, фарс, мелодрама и проч. Существование этих форм «на своем месте» обычно не оспаривается; но в литературном брожении 30-х гг. современники усмотрели тенденцию воздействовать на читателя вне-эстетическими методами, вторгавшимися с низов (вернее, сбоку) в господствующую систему. Верхи протестовали против того, что они считали попыткой обратить *всю* литературу к работе на того потребителя, в пользу которого высокая словесность начала века делала только уступки, уделяя ему некоторые свои жанры. Правильно или ложно расшифровали современники литературную социологию своей эпохи — в данном случае не существенно; для меня суще-

ственно указать на эту социальную концепцию как на стимул борьбы одних литературных кругов с другими.

«Конец Пушкина» — был общим местом критик и 30-х годов. И это общее место выражало нечто иное, как представление о развале великой поэтической системы (т. е. совокупности некоторых стилевых, тематических и жанровых тенденций) первых десятилетий XIX века, которая, в силу обычного в таких случаях упрощения, обозначилась именем своего величайшего представителя — Пушкина.

Судьбы «пушкинской» системы были генетически связаны с процессом очищения русского литературного языка; причем смысл процесса состоял именно в том, что впервые (если оставить в стороне попытки сумароковской школы) вырабатывался нормальный, т. е. семантически устойчивый и лексически-однородный язык. Естественно, что оппозиция против господствующей поэтики, выросшей на почве среднего штиля, пошла одновременно по направлению и снижения и возвышения («патетизации») стиха. В 20-х годах и ранее обе тенденции совмещаются в деятельности архаистов (Ю. Н. Тынянов); в 30-х гг. оппозиция расслаивается: работа по снижению отходит главным образом к прозаикам (натуральная школа); архаисты же последней формации культивируют по преимуществу высокую, «философствующую» поэзию.

Наряду со снижением и патетизацией, методом расшатывания системы, упершейся в стилистические и тематические нормы, становится — «безвкусица». Тут в сознании современников к одной точке сходились множество разнородных и разнопричинных фактов: литературные преломления водевиля и мелодрамы, отражения «неистой словесности», ломающийся язык прозы, мистификации и стилизации «Библиотеки для чтения», «мещанская» физиология и т. д., и т. д. Каждое из этих явлений, независимо от своего особого причинного ряда, попадало, в конечном счете, в какой-то единый ряд, в котором и оказывалось лишним способом расширения области литературного материала, при помощи элементов, подлежащих классификации не по признаку «высокого» и «низкого», но по признаку *чужеродности* (в первую очередь при помощи *эффектов*, которые до тех пор либо стояли еще вне литературы, либо были уже внутри литературы «запрещены»). В этом плане обнаруживается эволюционный смысл «*безвкусицы*», как разрыва писателя с эстетическими нормами литературных верхов, развязавшего писателю руки.

Но пестрый, «нечистый» материал, вынесенный в большую литературу, обладал той принципиальной шокирующей новизной, которой в такой мере не было у других видов реакции. Необходимо учесть, что не только архаические, но и *низкие* элементы имели в русской литературе

свою *высокую* традицию; *высокую* в том смысле, что еще XVIII век разрешает в квалифицированной словесности грубые жанры (разумеется, указав им строго определенное место); далее, по мере распространения соответствующих идей, грубость переосмысливается под знаком «народности». Вот почему и архаисты, и «снижатели» могли претендовать на литературную гегемонию более законным образом, чем та группа, которой Белинский присвоил наименование «смирдинского периода».

Но Белинский времени написания «Литературных мечтаний» выражает не только против «смирдинцев». С одной стороны, он еще придерживался распространенного в некоторых кругах взгляда на *народность*, как на явление, которое не следует смешивать с *простонародностью*, и предостерегал от самоцельного увлечения «низкой натурой». Отсюда выжидательное, скорее холодное отношение «Литературных мечтаний» к «народно-прозаическому периоду» (т. е. к нравоописательной литературе).

С другой стороны, Белинский, провозгласивший, что «у нас еще не было литературы», и настаивавший на критическом пересмотре авторитетов XVIII века, не мог сочувствовать канонизаторским тенденциям архаистов. Не мог он сочувствовать поэтам «Московского вестника» и по соображениям стилистического порядка. В «Литературных мечтаниях» Белинский не выделяет архаистов ни в особый «период», ни даже в особое направление, что не помешало ему учесть поэтическую практику Шевырева как раз в ее эволюционном значении (Шевырев «решился произвести *реакцию* <курсив мой. — Л. Г.> всеобщему направлению литературы тогдашнего времени» (I, 369) — и оценить эту практику *отрицательно*.

Таким образом, Белинский, констатируя «конец пушкинского периода», склонен возражать против всего того, что он сам считал последствием этого «конца».

В своих «Воспоминаниях» Константин Аксаков предложил следующее истолкование поэтики кружка Станкевича:

«Искусственность Российского классического патриотизма, претензии, наполнявшие нашу литературу, усилившаяся фабрикация стихов, неискренность печатного лиризма, все это породило справедливое желание простоты и искренности, породило сильное нападение на всякую фразу и эффект; и то и другое высказалось в кружке Станкевича, быть может, впервые как мнение целого общества людей»<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Дель. 1862. № 39. С. 4. Ср. также у Чернышевского о теории Белинского, которая «главными условиями художественного создания ставила *простоту* <курсив мой. — Л. Г.> и одушевление вопросами действительной жизни» («Очерки Гоголевского периода русской литературы». СПб., 1892. С. 29). Почти теми же словами характеризует поэтику Белинского Тургенев («Литературные воспоминания»).

Таким образом Константин Аксаков расширяет эстетику «гармонической простоты», не выходя за пределы условий национальной литературы. Быть может, с наименьшей убедительностью можно представить ее следствием увлечения германскими идеями, или признаком того, что кружок Станкевича, по тем или иным причинам, не изжил вкусовые тенденции первых десятилетий XIX века. Последнее тем более соблазнительно, что в своей борьбе с архаистами 30-х гг., чья деятельность прямо прокладывала пути Некрасову и Тютчеву, кружок Станкевича, в каком-то сложном преломлении, оказался последним носителем сглаживающей «карамзинистской эстетики».

Как бы то ни было, нас в данном случае интересует не генезис взглядов Белинского, но их историческая роль, и мы имеем основания говорить о том, что в 30-х гг. оппозиция Белинского была оппозицией, в «формальном» отношении, консервативной. Момент прогрессивный, требование нового «содержания», еще не оформился в критических взглядах молодого Белинского; решающее значение он приобретает позднее, ко времени статей о Лермонтове, и в особенности о Гоголе, в которых Белинский уже выступает «методологом натурализма»<sup>11</sup>. Но Белинский 30-х гг., отрицая формальные искания своей эпохи, вместе с тем еще не имеет в запасе никакой готовой *новизны*, которую он мог бы предложить взамен. Отсюда своеобразная эклектическая концепция: идеальным выходом из положения представляется такой, при котором будет взята прекрасная, совершенная форма 10-х–20-х гг. («пушкинская») и заполнена как можно более глубоким «содержанием».

В результате — настойчивый призыв раннего Белинского «назад к Пушкину»; призыв, в первую очередь обращенный к самому Пушкину, который, по мнению Белинского, «кончился» потому, что сбился с истинного пути. «<...> явись новый Пушкин, но не Пушкин 1835 г., а Пушкин 1829 г., и Россия снова начала бы твердить стихи <...>» (I, 382)<sup>12</sup>. Другими словами, от «нового Пушкина» требовалось, чтобы он был старым Пушкиным.

<sup>11</sup> Термин В. В. Виноградова, см.: Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926. С. 205 и далее.

<sup>12</sup> См. также статью «Стихотворения Пушкина» (Молва. 1836. № 3).

## 4

Только с материалом (хотя бы частичным) литературных мнений Белинского в руках можно удовлетворительным образом поставить частный вопрос об отношениях Белинского к Бенедиктову. Отношения эти прошли через руки Чернышевского, Добролюбова, Панаева, Тургенева — и образовали критическую традицию, окончательно подытоженную С. А. Венгеровым, чьи примечания к сочинениям Белинского являются своего рода энциклопедией дурных мнений о Бенедиктове: «Осмеяние и, можно сказать, уничтожение Бенедиктова составляет одну из наиболее блестящих страниц в литературном формуляре Белинского» (II, 557); и «наряду с Кукольниковом и Марлинским, Бенедиктов был для Белинского олицетворением той литературной пошлости и приподнятости, борьбу с которой он поставил главной задачей своей деятельности» («Критико-биографический словарь»). Таким образом, традиция гласит: во-первых, Белинский безоговорочно отрицал Бенедиктова; во-вторых, Белинский сразу поставил Бенедиктова в ряд с Марлинским и Кукольниковом, тем самым отнеся его к «смирдинскому периоду словесности».

Для первого из этих двух утверждений были широко использованы статьи и заметки Белинского о Бенедиктове 1835–1838 гг. Зато объемистая рецензия 1842 г. («Отечественные записки») исчезла из истории русской литературы едва ли не бесследно. В своем издании С. А. Венгерov снабдил ее единственным, но замечательным примечанием: «На этот раз Белинский довольно милостив к Бенедиктову. Главный отзыв его о Бенедиктове см. т. II, статья № 149» (VII, 638). Т. е. Венгерov недвусмысленно отсылает читателя к отзыву 1835 года, как к «единственному заслуживающему доверия». Это не удивительно: статья 42-го года, о которой дана по-своему очень высокая оценка поэта (о чем ниже), могла, с точки зрения Венгерова, испортить «литературный формуляр» Белинского.

Что касается второго утверждения, то оно наталкивается на самый простой факт: в статье 1835 г. Белинский ни разу не сопоставляет Бенедиктова ни с Кукольниковом, ни с Марлинским, хотя у него, по-видимому, не было никаких оснований отказаться от этого сопоставления.

Венгерov совершенно справедливо указывает на то, что Белинский усмотрел в Бенедиктове серьезную опасность. Но литературное явление бывает опасно не само по себе, а постольку, поскольку оно овладевает сознанием какой-нибудь *среды*. Исторический смысл «опасений» Белинского может определиться не раньше, чем будет установлено — какую именно *среду*, объединенную общими нормами литературного вкуса, имел в виду Белинский, выступая против Бенедиктова.

Разумеется, вкус литературных «верхов» ни в коем случае не следует отождествлять с абстрактным понятием *хорошего вкуса* (первый из этих факторов принадлежит истории эстетического сознания, второй — нормативной эстетике). Столь же очевидно, что вкус этих «верхов» не стоит на одной точке, в частности, на точке правильных и гармонических форм. История литературы знает течения, так сказать, «гастрономические», умышленно пользующиеся материалом самым скользким с точки зрения блюстителей хорошего литературного вкуса (например, так наз. «декаденты»). Впрочем, часто в этих случаях элементы «дурного тона» настолько перерабатываются и усложняются, что они-то как раз и становятся достоянием самого тесного круга, раздражая и даже ужасая «непосвященных». Но литературная культура должна, по-видимому, пройти ряд сложнейших образований, прежде чем в ней может возникнуть сознательное, теоретическое оправдание вульгарного и методология «безвкусицы»<sup>13</sup>.

Но «*безвкусица*» 30-х гг. опиралась на широкую публику и не была санкционирована журнально-литературной «верхушкой»; естественно, что вся обстановка не допускала подобных манифестаций. Писатель, усваивавший «вульгарный» материал, был обычным явлением, но литератор, который вздумал бы открыто теоретизировать в этом направлении, произвел бы скандал. В критиках и антикритиках допускался самый беззастенчивый *тон*, но *мнения* должны были отвечать требованию «благонамеренности» не только политической, но и литературной. Отсюда ряд самых неожиданных противоречий между писательской теорией и практикой, приводивших в недоумение и современников и историков литературы.

«Смирдинская словесность» представляла собой не *школу*, а своего рода «*компанию*», и могла оказать Белинскому сопротивление только *практического* порядка. Признанный глава «смирдинского периода» — Сенковский свою *теоретическую* деятельность всецело подчинял

---

<sup>13</sup> Методология эта, например, оказалась палицо ко времени первых выступлений Игоря Северянина — и роль теоретика взял на себя Н. Гумилев, прошедший основательную школу русского «декадентства».

«<...> что они <стихи Северянина>, — писал Гумилев в 1912 г. [в «Письмах о русской поэзии» (М., 1990. С. 172)], — стоят вне искусства своей дешевой театральностью это не важно. Для того-то и основался вселенский эго-футуризм, чтобы расширить границы искусства...».

«Письмо» о Северянине является образцовым свидетельством о том, как, при известных условиях, литературные верхи («люди книги», по терминологии Гумилева), во имя расширения границ искусства, приветствуют наплыв чужеродного материала и перерабатывают бессознательную вульгарность в принципиальную.



требованиям литературных приличий<sup>14</sup>. В частности, он посвятил Бенедиктову два очень поощрительных, но лишенных всякой выразительности отзыва, причем во втором из них он уже намекает на стилистические *излишества* Бенедиктова<sup>15</sup>.

*Принципиальная* поддержка поэта должна была вырасти из тенденций совсем другой *среды*, против которой и направлена статья 1835 года. Впрочем, в ней Белинский допустил только одно умышленно сдержанное и глухое указание на истинного противника: «*Где-то* <курсив мой. — Л. Г.> было сказано, что в стихотворениях г. Бенедиктова владычествует мысль: мы этого не видим» (II, 281). Но полемическая направленность статьи легко устанавливается тем обстоятельством, что через 4–5 месяцев после ее написания, т. е. в марте 1836 г., Белинский переходит уже к открытому спору с Шевыревым по вопросу о Бенедиктове. В знаменитом обзоре «О критике и литературных мнениях Московского наблюдателя»<sup>16</sup> самые едкие страницы направлены как раз против того мнения о Бенедиктове, скрытому опровержению которого посвящен первый отзыв.

В своих высказываниях современники часто стремятся всесторонне осветить предмет, в котором они близко не заинтересованы. В тех же случаях, когда явление становится пробным камнем литературных отношений, — критик охотно жертвует многообразием деталей наблюдений ради полемической остроты немногих спорных пунктов. Шевырев, в качестве архаиста формации 30-х гг., тотчас же сводит понравившегося ему поэта к стилистической «высокости» и к «философичности» тем<sup>17</sup>. Белинский, не называя Шевырева, в сущности возражает по этим двум тезисам.

## 5

Для «формального» консерватизма раннего Белинского характерно полное неприятие бенедиктовского образа; образа — насквозь словес-

<sup>14</sup> Противоречие между теорией и практикой Сенковского, отмечавшееся уже современниками, констатируется в статье В. А. Зильбера «Сенковский (Барон Брамбсус)» в сб. «Русская проза». Л., 1926. С. 159–191.

<sup>15</sup> Рецензия на: Стихотворения Владимира Бенедиктова. СПб., 1836 // Библ. для чтения. 1836. Т. XVII. С. 1–2 (Раздел «Литературная летопись»); Рец. на: Стихотворения Владимира Бенедиктова. Книга вторая. СПб., 1838 // Там же. 1838. Т. XXVI. С. 44–46 (Раздел «Литературная летопись»).

<sup>16</sup> Телескоп. 1836. Т. 32. С. 120–154.

<sup>17</sup> См.: Шевырев С. Рец. на: Стихотворения Владимира Бенедиктова. СПб., 1835 // Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. С. 439–459.

ного, не поддающегося ни переводу на зрительное впечатление, ни логической расшифровке.

«Стих, переложенный в прозу и обращающийся от этой операции в натяжку, — пишет Белинский, — так же как и темные, затейливые мысли, разложенные на чистые понятия и теряющие от этого всякий смысл, обличают одну риторическую шумиху, набор общих мест» (II, 279–280). Далее следует сама «операция»; несколько примеров я выписываю, сохраняя курсивы и пунктуацию Белинского: «небесные звезды очами судей взирали на землю с лазурного свода (??), милая дикость ровняла людей (!)! — Любовь *не гнездилась в ущельях сердец*, но, повсюду раскрытая и *сверкая всем в очи* (??), надевала на мир всеобщий венец. — Дева, у которой уста кокетствуют улыбкою, изобличается гибкий стан и все, что дано прихотям, то украшено резцем любви» (??!) и т. д. и т. д.

Таким образом, Белинский пытается опорочить стиховую семантику Бенедиктова, игнорируя специфичность стихового строя: убираются рифмы и инверсии; вводятся причинные и временные связки между понятиями, состоящими только в ассоциативной связи, и т. п. Метод этот, восходящий по крайней мере к началу XIX в., был хорошо знаком старой русской критике, в особенности карамзинского толка. (Самая тенденция *проверять стих прозой* крайне характерна для Карамзина и чистого карамзинизма)<sup>18</sup>.

Целый ряд особенностей бенедиктовского стиха несомненно облегчил Белинскому это доведение поэтического образа до прозаического абсурда. Но слабая сторона метода заключается в том, что с его помощью можно, при желании, «обесмыслить» стих почти любой семантической системы (быть может, кроме системы, основанной на предельно-точном слове-термине). Любопытно, что Шевырев, как раз в пику Белинскому — поклоннику Лермонтова, продельывает впоследствии ту же «операцию» над лермонтовским стихом: «*Радужный наряд растений* хранит следы небесных слез; кудри виноградных лоз выются, красуясь зеленью листов; грозди, подобные серьгам дорогим на них, т. е. на кудрях (!), висят пышно; и к ним летает пугливый рой птиц!.. И он припал к земле и встал *вслушиваться к голосам..!* Какую дань вкуса соберет со всего этого преподаватель словесности, кроме грамматических ошибок и набора звонких стихов и сравнений, которые между собой никакой иной связи не имеют, кроме союза *и*»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Столь же традиционна применяемая Белинским ироническая расшифровка псифраз. Например: «Перед завистливой толпою я вносил твой стан на огненной ладони в *вихрь* кружения (т. е. вальсировал с тобою)». Подобные эксперименты продельвали, с полемическими целями, и Карамзин, и Шишков, и Пушкин.

<sup>19</sup> Москвитянин. 1843. Ч. III. № 6. С. 567.

Очевидно, что все это не столько аргументация, придуманная против определенного писателя, сколько испытанный и легко находящийся применение полемический прием. Не существенно, мог ли Белинский при помощи варварского переложения стихов в прозу *доказать* свое суждение; существенно то, что этот эксперимент подводит нас к искомым стимулам суждения: к потребности во что бы то ни стало скомпрометировать *пафос*, разоблачив за ним *вычуру* неточных образов, назойливых перифраз и неправомερных неологизмов.

## 6

Но основная полемическая направленность статьи 1835 г. приводит, конечно, не к беглому замечанию Шевырева о «высоком порыве» бенедиктовского вдохновения, а к его знаменитому тезису: Бенедиктов — поэт «с *глубокою мыслию на челе*».

Требование «мысли» в поэзии уже с конца 20-х гг. начинает определять собой многие факты; в частности, такой основной для тогдашней литературной атмосферы факт, как антипушкинское движение, в значительной мере проходит под этим флагом. В 1830 г., т. е. более чем за 30 лет до Писарева, Надеждин, Полевой и даже Булгарин<sup>20</sup> с замечательным единодушием предъявляют Пушкину обвинение в «бессодержательности» (как бы ни расценивалась булгаринская «идейность» — не следует упускать из виду, что выбор тех или иных критических «придинок» — всегда характеризует ближайшие интересы литературного момента).

В пределах этой статьи, конечно, не место разрешать вопрос о том, чем в сущности является *поэзия мысли*, ограничусь попыткой его поставить. Совершенно очевидно, что *мысль* в стихах, или то, что называется мыслью в стихах, есть нечто качественно отличное от мысли в прозе; по этой причине самые *глубокие* стихотворные произведения, пересказанные прозой, обычно теряют значительную часть своей глубины. В частности, невозможно допустить, чтобы поэт, будучи в то время мыслителем, стал бы излагать в стихах *принципиально новые мысли*; *изобретению* мысли в стихах препятствуют прежде всего особенности поэтической семантики, даже в самых рациональных системах всегда недоговоренной и ассоциа-

---

<sup>20</sup> Последний в известном пасквиле на Пушкина писал: «Природный француз <...> который в своих сочинениях не обнаружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства, у которого сердце холодное, а голова род побрякушки, набитой гремучими рифмами <...>» и т. д. Северная Пчела. 1830. № 30.

тивной. Мысль для поэзии (художественная *проза*, разумеется, находится в иных условиях) является заранее заданным *материалом* (а не *конструкцией*)<sup>21</sup>, вырабатываемой в процессе поэтического творчества. Естественно, что «содержательная» поэзия обычно оперирует мыслями, носящимися в воздухе и имеющими в читательском сознании готовую апперцепирующую среду. (Если же поэт и выражает мысли *неожиданные* для публики, то это значит, что они извлечены из идейного обихода какого-нибудь более или менее узкого *круга* людей. К этому типу принадлежала, например, поэзия Веневитинова, впоследствии Вячеслава Иванова и т. д.)<sup>22</sup>.

Идейный запас поэзии, наряду с обиходностью, отличается крайним консерватизмом; усвоенная им мысль надолго переживает свое реальное существование. И то, что выбрасывается из прозы как безнадежно приевшееся, то самое может еще долго служить доброкачественным стиховым материалом<sup>23</sup>.

*Поэзия мысли* обычно сводится к особому синтаксическому выражению выработанных за пределами поэзии и распространенных в обществе, или в некоторых его кругах, идей. В ней господствуют синтаксические фигуры (параллелизм, антитеза, повтор и проч.), сочетающиеся в замкнутые стиховые формулы<sup>24</sup>.

Поэзия Бенедиктова как раз богата «созерцательностью» и крепким синтаксическим оформлением *вечных тем* (любовь, дружба, разлука, природа).

Этого было достаточно для того, чтобы не только «патетический» Шевырев, но и люди менее предвзято настроенные усмотрели

---

<sup>21</sup> При употреблении этих терминов исхожу от значения, приданного им Ю. Н. Тыняновым в «Проблеме стихотворного языка» (Л., 1924).

<sup>22</sup> В 10-х гг. 20 в. Рене Гилем и его школой была сделана попытка обоснования поэтической системы на материале *новой мысли* (научная поэзия). (René Ghil. «De la Poésie scientifique». Paris, 1909, и др. В русской литературе изложению теорий Гиля посвящена статья Брюсова, «Русская Мысль». 1909. Кн. VI. С. 154–167).

Предстоит исследовать характер того остатка чистой и новоизобретенной мысли, который получился бы при прозаическом переложении образцов «научной поэзии». Характерно, во всяком случае, то, что ее теоретики всячески подчеркивали революционность своих тенденций: они как раз отиравались от положения, что вся предшествующая поэзия (за немногими исключениями вроде «Фауста») оперировала заведомо-готовыми идеями.

<sup>23</sup> Собранный В. М. Жирмунским материал русских «байронических поэм» показывает, например, как «идеи» разочарования, презрения к человечеству и проч. продолжают функционировать в литературе 40-х гг., несмотря на то, что общество высмеивало и пародировало их уже в 20-х. (См.: Пушкин и Байрон. Л., 1924).

<sup>24</sup> Исследование «поэтических формул» было произведено Б. М. Эйхенбаумом на материале лермонтовского стиха (Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки Л., 1924)

в Бенедиктове *поэта мысли*. То же утверждение господствует в отзывах эклектиков Неверова и Краевского<sup>25</sup>; а в 1836 г. Николай Бестужев пишет брату: «Каков Бенедиктов? Откуда он взялся со своим зрелым талантом? У него, к счастью нашей настоящей литературы, мыслей побольше, нежели у <прошлого. — у Л. Г. опущено> Пушкина, а стихи звучат так же»<sup>26</sup>.

А наряду с этим Белинский, со своей стороны, выдвигавший требование «содержательности», соглашался воспринять стихи Бенедиктова в лучшем случае как «поэтические игрушки» (II, 289).

Если бы Белинский просто отказался признать за Бенедиктовым приписанное ему глубокомыслие, то это было бы вопросом вкусовой оценки. Важнее то, что Белинский оперирует *своим*, совершенно особым, понятием глубокомыслия: «Обращаюсь к поэтической мысли. Я решительно нигде не нахожу ее у г. Бенедиктова. Что такое мысль в поэзии? Для удовлетворительного ответа на этот вопрос должно решить сперва, что такое чувство. <...> очень понятно, что сочинение может быть с мыслью, но без чувства; и в таком случае есть ли в нем поэзия? И естественно, что чем глубже чувство, тем глубже и мысль, и наоборот». Далее приводится пушкинское:

Но грустно думать, что напрасно  
Была нам молодость дана, и т. д.

«Вот вам мысль в поэзии! Это не рассуждение, не описание, не силлогизм — это восторг, радость, грусть, тоска, отчаянье, вопль!» (II, 284; 287).

Совершенно ясно, что столкновение между Белинским и Шевыревым зиждется не на взаимном непонимании, но на двух принципиально различных пониманиях поэтической «содержательности».

Белинского интересует не рациональное, а эмоциональное наполнение. Эмоциональная, «заражающая» поэзия, по самому своему существу, должна обладать некоторой общей направленностью, организующей «мысли» в тематическое единство. Для Белинского 30-х гг. характерны поиски «общечеловеческой» темы; в 40-х — организующая функция переходит к *гражданской идее*.

В иных случаях то же требование осуществляет авторская личность: приобретая литературное бытие, автор (или представляющий за него персонаж) может служить мотивировкой эмоциональному единству *поэзии настроений* (Полежаев, Лермонтов).

<sup>25</sup> Неверов Я. Рец. на: Стихотворения В. Бенедиктова. СПб., 1835 // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1836, ч. IX. № 3. С. 192–199; Краевский А. Рец. на: Стихотворения В. Бенедиктова. Вторая книга. СПб., 1836 // Литературное прибавление к Русскому инвалиду. 1838. № 15. С. 288–291.

<sup>26</sup> Бунт декабристов. Л., 1926. С. 364.

Вне этих условий «содержание» рассыпается, обращается в самодовлеющую игру формул, неприемлемую для Белинского. И замечательно, что Белинский отрицает подлинную *мысль* не только у спорного во всех отношениях Бенедиктова, но и у признанного, классического «поэта мысли» 20-х годов — Баратынского<sup>27</sup>. «Основной и главный элемент их <стихотворений Баратынского> составляет ум, изредка задумчиво рассуждающий о высоких человеческих предметах, почти всегда слегка скользкий по ним, но всего чаще рассыпающийся каламбурами и блестящий остротами»<sup>28</sup>. И Белинский не побоялся открыто предпочесть «рассыпающемуся» Баратынскому сентиментального и монолитного Козлова.

Но как раз такая *чистая* философичность должна была привлечь Шевырева, с его интересом к риторической и дидактической поэзии, т. е. поэзии господствующих, незамотивированных обязательным «настроением» формул.

«Новый поэт, — пишет он о Бенедиктове, — поет нам все те же предметы, с каких начинали все поэты мира: это *Роза, Озеро, Буря, Утес, Цветок, Радуга*, война, любовь... но посмотрите, как всякий из этих предметов одушевился его собственным душевным миром, как сквозь каждый из них блещет его собственная, его глубокая мысль!..»

Этот интерес к поэтической вещи, которая выражает не самое себя, но через себя нечто другое, имеет глубокие корни в поэтике московского кружка. Если бы в 1835 г. существовало понятие литературного *символизма*, то оно должно было бы стать средоточием полемических отношений Шевырева и Белинского.

Шевырев выдвигает *слово* как символ мысли (мысль — символ). Белинский выдвигает *мысль* как вывод и отвлечение из целостного комплекса произведения (мысль — чувство).

Отрицая самый принцип бенедиктовского слова, как *натяжки*, и бенедиктовской мысли, как *выдумки*, Белинский, в той же статье 1835 года, производит подобное *отвлечение* «содержания» на пушкинском материале: «Мысль, родившись в голове поэта, дала, так сказать, толчок

<sup>27</sup> Характерно, что в 1836 г. рецензент «Северной пчелы» в отзыве, явно навеянном статьей Белинского, между прочим пишет: «Прилежное изучение стихотворений г. Бенедиктова убедило нас, что он будет... удачно рисовать картины, как Баратынский, как Языков, как Подолинский; но он не будет поэтом мысли, как Пушкин, как Жуковский, как Федор Глинка...» (Северная пчела. 1836. № 144).

<sup>28</sup> «О стихотв. Баратынского» (Телескоп. 1835. Ч. XXVII. № 9. С. 123–137). Ср. с этим отзыв о стихах самого Шевырева: «большая часть <...> произведений г. Шевырева <...> при всех их достоинствах, обнаруживают более усилия ума, чем изливания горячего вдохновения» («Литературн. мечтания»).

его организму, взволновала и зажгла его кровь и зашевелилась в груди. Таков “Демон” Пушкина, это стихотворение, в котором так неизмеримо глубоко выражена идея *сомнения*; <...> таков его “Бахчисарайский фонтан”, где, в лице Гирея, выражена мысль, что чем шире и глубже душа человека, тем менее способен он удовлетворить себя чувственными наслаждениями; таковы его “Цыганы”, где выражена идея, что пока человек не убьет своего эгоизма, своих личных страстей, до тех пор он не найдет для себя на земле истинной свободы <...>» (II, 285).

Так, на этом противоречии, обнаруживаются потенциальные связи, которые от Белинского идут к идеологической критике и идейной литературе второй половины XIX века; от Шевырева, через путаницу промежуточных образований (Тютчев, Ап. Григорьев), к поэтике *символизма*.

## 7

Нетрудно заметить, что в той плоскости, в которой протекал спор 1835–1836 гг., вопросу о «пошлости» Бенедиктова — вообще не было места. Более того, среди «смягчающих оговорок» (выражение Венгерова) первой статьи Белинского встречаются и такие: «<...> стихотворения г. Бенедиктова обнаруживают в нем *человека со вкусом* <курсив мой. — Л. Г.>, <...> они не дадут душе поэтического наслаждения, но и не оскорбят, не возмутят ее безвкусием <...>» (II, 279, 289). Между тем именно «безвкусие» стало, по отношению к Бенедиктову, критическим шаблоном, при употреблении которого русская критика, от Чернышевского до Садовского включительно, ссылаясь на авторитетный почин статьи 1835 года.

Все дело в том, что эта статья была впоследствии воспринята одновременно с гораздо более *поздними* высказываниями Белинского (в статьях, заметках, письмах), в которых Бенедиктов настойчиво характеризуется признаком «пошлости».

В 1842 г. Белинский дает свое социально-литературное истолкование этого признака: «Стихотворения г. Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге, успех, можно сказать, народный, — такой же, какой Пушкин имел в России <...> И это очень легко объясняется тем, что поэзия г. Бенедиктова не поэзия природы, или истории, или народа, — а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга. Она вполне выразила их с их любовью и любезностью, с их балами и светскостью, с их чувствами и понятиями, и выразила простодушно-восторженно, без всякой иронии, без всякой скрытой мысли <...> эта бессердечность, этот холодный блеск, при *изысканности и неточности* <кур-

сив мой. — Л. Г. > выражения, кажется истинною поэзиею “львам” и “львицам” средней руки...» (VII, 500–501).

Хотя Белинский и осудил около того же времени «желтые перчатки» Картофелина-Шевырева, в качестве атрибута «светскости» («Педант», 1842), все же трудно допустить, чтобы он когда-либо всерьез причислял этого противника к «львам средней руки»; вот почему отзыв 42-го года свидетельствует о том, что явление Бенедиктова переместилось для Белинского из одного литературного (в данном случае и «географического») ряда в другой, именно из *московского*<sup>29</sup> в *петербургский*.

Стиховая система Бенедиктова, которая для нашего теперешнего понимания характеризуется именно совокупностью стилистических противоречий, по-видимому, расслаивалась в сознании современников; к ближайшему же потомству перешла только одна комбинация признаков, отвлеченных от той системы, — известная под именем *Бенедиктовщины*. «*Бенедиктовщина* — это все то, что и побуждает людей с развитым литературным вкусом <...> преследовать его своими насмешками <...> то, что составляло главный недостаток стихов его», — писал Полонский, указывая тем самым на то, что, по его мнению, *Бенедиктовщина* не покрывает Бенедиктова.

Это знал и Белинский. Потомство, недоумевавшее по поводу того, как это «профессору Шевыреву» могло прийти в голову провозгласить Бенедиктова «поэтом мысли», не обратило внимания на тщательность, с которой Белинский опровергает эту ересь в статье 1835 г., настаивая, собственно, не столько на *отсутствии* мысли, сколько на ее аллегорической сухости, «непоэтичности».

Для Белинского Бенедиктов представлял двойную опасность *Бенедиктовщины* (т. е. тенденций «смирдинской словесности») и *Шевыревщины* (т. е. принципов риторической поэзии). И Белинский, в зависимости от того, на какую из них наталкивали его ближайшие литературные условия, соотносил Бенедиктова то с Марлинским, Сенковским, Кукольником, Тимофеевым, то с Языковым и Хомяковым. Только второй из этих рядов подразумевается в статье 1835 года.

Позиция Шевырева, в этом смысле, оказалась менее плодотворной: поскольку Шевырев целиком принял Бенедиктова, в то же время начисто отрицая дух «петербургской литературы», он естественно должен

---

<sup>29</sup> Ср. с вышеприведенным утверждением статьи 42-го г.: «Стихотворения г. Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге» и т. д., — то, что в 1836 г. Белинский писал о шевыревской рецензии на Бенедиктова: «Этот разбор замечателен: он доставил новому стихотворцу большую известность, по крайней мере, в Москве» (II, 482).



был *не заметить* в Бенедиктове все то, что было связано с этим «духом», — т. е. Бенедиктовщину. С нашей точки зрения — Шевырев «плохо понял» прославленного им поэта, т. е. понял его не в специфичности совмещения тривиальных элементов с патетическими, но в упрощающем отборе одних последних.

В отзыве на издание 1842 г. (вообще более холодном) Шевырев, касаясь вопроса о влиянии Шиллера на Бенедиктова, пишет: «Справедливо упрекали Бенедиктова в выисканности выражения, в чем можно упрекнуть и славного немецкого лирика; но никто не отнимет у него особенности его стиха и звука <...>» и т. д.<sup>30</sup>, т. е. Шевырев готов уже уступить противникам (Белинскому, Полевому)<sup>31</sup>, как раз то, что образует смысл и характер поэтической системы Бенедиктова — его «выисканность».

Замечательно, что был момент, когда Белинский понял Бенедиктова «лучше», т. е. специфичнее. Этот низвергатель ложных репутаций в статье 1842 г. оставил в своем роде единственное, замечательное по историзму замысла и по смелости выражений, *оправдание* Бенедиктова:

«Точно так же, как гениальные, великие поэты выражают своими творениями *крайности* какой-нибудь *действительной* стороны искусства или жизни, так они (Бенедиктов и Марлинский) *гениально* выразили <...> крайности внешнего блеска и кажущейся силы искусства <...> На Руси есть несколько поэтов, в произведениях которых больше чувства, души и изящества, чем в произведениях г. Бенедиктова; но эти поэты не произвели и никогда не произведут на публику и вполнину такого сильного впечатления, какое произвел г. Бенедиктов. И *публика* <...> *совершенно права* <отсюда и далее в цитате курсив мой. — Л. Г.> те поэты незначительны в той среде, к которой они принадлежат <...> а г. Бенедиктов сам *велик* в той среде искусства, к которой принадлежит, и потому, *никому не подражая*, имеет толпу подражателей <...> Вообще, должно заметить, что поэты, подобные Марлинскому и г. Бенедиктову, Языкову, Хомякову, очень полезны для эстетического развития общества. Эстетическое чувство развивается через сравнение и требует *образцов* <...> *ложного вкуса, и, разумеется, образцов отличных*» (VII, 499–500).

В первой половине XIX века подобная похвала могла вырасти, разумеется, только на почве принципиального отрицания; утверждать Бенедиктова (как и всякого другого) можно было только тезисами, не выходящими за пределы нормы «хорошего вкуса», — что и было выполнено Шевыревым.

<sup>30</sup> Москвитянин. 1843. № 1. С. 280.

<sup>31</sup> Сын Отечества. 1838. № 2. С. 86–96.

## 8

В 30-х годах борьба между «Московским наблюдателем» первой редакции, с одной стороны, и «Телескопом», направляемым Белинским, — с другой, еще не стала той основной двойственностью, которая, выдвигаясь в светлое поле сознания каждой эпохи, заслоняет от читающей публики многообразие второстепенных противоречий. Первоначальная недифференцированность московских группировок (близость Белинского к дому Аксаковых, а Конст. Аксакова к кружку Станкевича; авторитет, которым у молодого Станкевича пользуется Шевырев и т. д.) — изживалась медленно.

Не следует забывать, что в 1835–1836 гг. Шевырев, наравне с Белинским, был представителем московской оппозиции «петербургской литературе», а этим предопределялось очень многое; в том числе неизбежная для литературной Москвы борьба с Булгариным и Сенковским, обязательное почитание Пушкина, поощрение Гоголя и т. д. Характерная частность: когда у Смирдина в 1831 г. состоялся знаменитый банкет писателей, «это пиршество», по свидетельству Барсукова, «произвело в Москве неприятное впечатление. В нем усмотрели “Союз Петербургской литературы”, и Погодин рассуждал с Аксаковым о необходимости оппозиции»<sup>32</sup>. Именно на этом банкете был задуман тот альманах «Новоселье», которому Белинский, со своей стороны, придавал самое роковое значение, считая от него начало «смирдинского периода».

Насквозь полемическая статья «О критике и литературных мнениях Московского наблюдателя» (1836) замечательна тем, что в ней Белинский все время спотыкается о совпадение своих оценок с оценками противника. Ему приходится возражать не столько против *мнений* «Литературного наблюдателя», сколько против невысказанных стимулов этих мнений; против «духа», враждебность которого он ощущает, но которому еще не умеет подыскать исчерпывающего названия.

Бенедиктов 1835 г. приобретает особое значение, в качестве факта, впервые резко столкнувшего и обнаружившего *литературные* тенденции двух групп, которым предстояло, во взаимном противодействии, надолго определить собой характер русской литературы и общественности.

---

<sup>32</sup> Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1888–1910. Кн. 1–22. Кн. IV С. 17.

# Опыт философской лирики (Веневитинов)\*

## 1

Положение, которое литература занимает среди других культурных и социальных факторов, — бывает различно в различные эпохи. В 30-х гг. XIX века русская литература переживала кризис, сопровождающий процесс изменения социальной функции литературы. Представлявшая в XVIII в. замкнутую и специфическую сферу, приобщенная в первых десятилетиях XIX в. с одной стороны Жуковским, с другой стороны русским байронизмом к некоторым западно-европейским идеям, русская литература в конце 20-х и в 30-х годах стремится к окончательному выходу за пределы замкнутого ряда и к скрещению с идеологическими рядами, причем процесс этот осознается в качестве *поисков содержания*.

Опирируя в настоящей работе в достаточной мере скомпрометированными терминами «формы» и «содержания», я беру их, разумеется, не в теоретическом плане, то есть несколько не предпрещая вопроса о возможности дуалистического разложения произведения на формальные и тематические элементы. Для меня существенно содержание, как понятие историческое, как категория, создаваемая в известные моменты читательским сознанием, которое производит это разложение и ставляет с ним считаться, если не теоретика, то историка литературы.

В этом именно историческом смысле можно говорить о «формальных» периодах, когда насквозь пролитературенная тема живет и видоизменяется по каким-то имманентным законам, и о периодах идеологических, когда тема диктуется внеположными рядами и по законам этих рядов обсуждается и оценивается. Вот почему требование «национального» содержания, которое так упорно выдвигается критикой с конца 20-х гг., сводилось к требованию *идеологии как таковой*. Критика полагала, что шиллеровские или байронические идеи, представленнные Жуковским или молодым Пушкиным, были идеями только у себя на родине, что русская почва механически приняла их вместе с новыми литера-

---

\* Печатается по: Поэтика 5: Сб. ст. Л., 1929. С. 72–104.

турными образцами и сохранила за ними все признаки специфически-литературного происхождения.

Формальный период изживался длительно и трудно в борьбе различных систем и направлений, которые бессознательно объединялись поисками содержания, а сознательно отъединялись друг от друга, вследствие противоречивых представлений о конкретном составе искомого содержания. Существеннейшие факты литературной жизни 20-х–30-х гг. оказались стимулами или симптомами этого движения: переход к прозе, становление идеологической критики, профессионализация журнального дела, поход против Пушкина и вообще «литературных аристократов» и т. д.

Процесс идеологизации русской литературы прошел через деятельность Полевого, через антипушкинские статьи Надеждина — и был завершен Белинским. Белинский сыграл роль великого канонизатора; он покончил с периодом становления и на многие десятилетия утвердил господство идеологического критерия.

## 2

Первая и, разумеется, не для всех направлений приемлемая попытка осуществления новых требований, носившихся в воздухе, была сделана московскими «любомудрами» еще во второй половине 20-х годов, т. е. незадолго до откровенной борьбы между высокими поэтами и профессиональными журналистами, накануне антипушкинских статей Надеждина (1828 г.) и накануне появления первых симптомов «прозаического периода», — попытка эта делается в пределах старых литературных нравов и на старом, то есть стиховом материале<sup>1</sup>.

Молодые люди, учившиеся в Московском университете, потом служившие в Московском Архиве Коллегии Иностранных дел, образовавшие в 1823 г. «общество любомудрия» с целью изучения немецкой философии<sup>2</sup>, проделали впоследствии очень сложный путь. Для Погодина

---

<sup>1</sup> В этом смысле существует какая-то аналогия между работой издателей «Московского Вестника» и работой Полевого. Полевой еще не чувствовал в себе достаточно силы для того, чтобы заняться систематическим истреблением авторитетов, но он несомненно был предтечей демократической и идеологической критики Надеждина и (в особенности) Белинского. Любомудры же 20-х гг. оказались предшественниками самих себя.

<sup>2</sup> Состав Общества любомудрия, собиравшегося на квартире у Одоевского, был следующий: В. Ф. Одоевский (председатель), Веневитинов (секретарь), Кошелев, И. Киреевский, Рожалин. В заседаниях общества принимали также участие: Титов, Мельгунов, Шевырев и Погодин.

и Шевырева это был путь от довольно неопределенных философических исканий до проповеди официальной народности. Киреевский закончил этот же путь богословским, философским и политическим обоснованием славянофильства. Одна и та же группа, лишь с некоторым видоизменением состава, прошла сквозь поколения 20-х, 30-х и 40-х гг., не переставая эволюционировать, причем этапы этой эволюции отмечены тремя журналами, издававшимися группой в разные периоды ее существования: 20-е гг. — «Московский вестник» под редакцией Погодина (1827–1830); 30-е гг. — «Московский наблюдатель» под редакцией Андросова (1835–1838); 40-е и 50-е гг. — «Москвитянин» под редакцией Погодина (1841–1856).

Уже в 30-х гг. группа вынуждена была приступить к процессу политического и философского самоопределения, хотя бы по тому одному, что ей пришлось идеологически размежеваться с кружком Станкевича и кружком Герцена–Огарева, с которыми она была связана биографически. В 40-х гг. (с 1841 г. выходит «Москвитянин») группа заявляет о своем славянофильстве. Но в годы, предшествовавшие изданию «Московского вестника» (начал выходить в 1827 г.), и в первые годы его издания позиция любомудров еще далеко не сформировалась. Так, еще в 1831 г. будущий вождь славянофилов И. Киреевский мог присвоить своему журналу название «Европеец». Точно так же еще не определилось то тяготение к «охранительным началам», которое впоследствии отделяло даже левое крыло славянофилов (впрочем, внушавшее правительству неизменное недоверие) от прогрессивных группировок русской общественности.

В литературе они принадлежали к числу благодарных направлений, т. е. направлений, которые гордятся своей культурной преемственностью и не считают нужным отречься от родителей. «Литературные аристократы», боровшиеся с демократической литературой, справедливо усмотрели в любомудрах наследников своей культуры и, несмотря на то, что им претил московский ученый педантизм, признали возможным допустить их в лоно высокой литературы, что подчеркнул Пушкин, принявший в 1826 г. патронат над «Московским вестником»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Правда, Пушкин не отличался в журнальных делах особой щепетильностью. (В 30-х гг., например, он был близок к тому, чтобы из профессиональных соображений соединиться с Гречем). Несомненно и то, что вступление Пушкина в редакцию «Московского вестника» имело и коммерческий смысл, и что помимо всего прочего он действовал не без намерения захватить журнал в свои руки. Но и в данном случае существенно, что блок с любомудрами не потребовал от Пушкина никаких оговорок (а их несомненно потребовало бы примирение с Гречем); со стороны он должен был представляться литературно и идейно закономерным покровительством собственным преемникам.

В 20-х гг. Любомудры вступили в русскую культуру не столько в виде группировки, обладающей отчетливой принципиальной позицией, сколько в качестве представителей поколения, родившегося примерно между 1802 и 1805 гг. и воспитанного Московским университетом. Это положение еще неоформившегося младшего поколения, за которым к тому же стояло старшее поколение необыкновенно высокой квалификации, определяет литературную позицию Любомудров 20-х гг.

Почти все Любомудры восприняли некоторые архаистические традиции. Воспитанники Московского университета, они испытали на себе влияние своих учителей Мерзлякова, Каченовского, Раича, в большей или меньшей степени враждебных карамзинизму. Впоследствии, по мере того, как московская группировка приобретала все более отчетливые очертания, все больше определялась и ее архаистическая закваска. Архаистические черты в творчестве Хомякова и Шевырева, выступление Погодина против «Истории Государства Российского», замечательная декларация архаистических принципов, которую Шевырев дал в предисловии к своему переводу «Освобожденного Иерусалима», — все эти отдельные факты сопровождают постепенное становление славянофильской идеологии, как-то перекликавшейся с литературным и лингвистическим «славянофильством», восходящим к Шишкову.

Но поколение 20-х гг. воспиталось в эпоху, когда карамзинизм, особенно в лице Жуковского и Пушкина, являлся течением, победившим и утвердившим свое господство, и когда карамзинистские принципы пропитали всю литературную атмосферу. Поэтому, если Любомудры и стремились к сдвигам, то эти сдвиги мыслились ими внутри единой литературной культуры. У них было притуплено ощущение обязательности выбора, как у всех людей промежуточной эпохи, опоздавших к тому моменту, когда новые ценности рождаются из непримиримых противоречий. В такие моменты разорванная литературная традиция предшествующей эпохи приобретает фикцию единства. Вот почему люди, искренне почитавшие Каченовского<sup>4</sup> и учившиеся у него, могли в то же время избрать Жуковского своим литературным патроном. Они усмотрели в Жуковском то, что им было близко: его дидактичность, его немецкую ориентацию. Полемический облик Жуковского-арзамасца просто не дошел до них, за ненадобностью. Для этой молодежи, выступившей в период

---

<sup>4</sup> Журнал Каченовского «Вестник Европы» Погодин в воспоминаниях об Одосском назвал «единственным пристанищем для молодых новобранцев словесности». Эту фразу цитирует П. Сакулин, замечая, что «первым органом, где Любомудры панло себе приют, был «Вестник Европы» (Сакулин П. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одосский: Мыслитель. Писатель. М., 1913. Т. I. Ч. I. С. 106).

распада литературных принципов и их эклектического усвоения и переработки, — несовместимость Шишкова и Карамзина, Жуковского и Каченовского перестала быть очевидной. Отсюда та уверенность, с которой некоторые из них принесли свои архаистические вкусы в культуру, официально производившую себя от Карамзина.

Но при всем том они все же были новым литературным поколением, и это в силу принадлежавшего им стремления к выходу за пределы «формальной» литературы, стремления, выражавшего дух времени и заполнявшегося их конкретными философскими интересами (шеллингианство).

### 3

В центре литературной работы Любомудров первого призыва стоит имя Веневитинова, с которым связана попытка создания на русской почве философической лирики, питающейся идеями немецкой романтической философии.

Роль Веневитинова оказалась вдвойне достопримечательной: во-первых, он был вдохновителем и теоретиком кружка; во-вторых, он был выдвинут кружком в качестве *программного поэта*, т. е. поэта, реально осуществившего литературные чаяния Любомудров.

В 1826 г. Веневитиновым написана заметка: «Несколько мыслей в план журнала», которая являлась манифестом группы и декларацией задач затеваемого тогда «Московского вестника».

В статье симптоматична атрофия формальных интересов. Весь ее заряд сведен к вопросу о перемене социальной функции литературы, которая должна превратиться в особую идеологическую деятельность:

«У всех народов самостоятельных просвещение развивалось из начала, так сказать, отечественного; их произведения, достигая даже некоторой степени совершенства и входя, следственно, в состав всемирных приобретений ума, не теряли отличительного характера. Россия все получила извне <...> Началом и причиной медленности наших успехов в просвещении была та самая быстрота, с которой Россия приняла наружную форму образованности и воздвигла мнимое здание Литературы без всякого основания, без всякого напряжения внутренней силы <...> как будто предназначенные противоречить Истории Словесности, мы получили форму Литературы прежде самой ее сущности»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Сочинения Веневитинова. СПб., 1855. С. 139–140.

Шеллингянцы, требующие от литературы «отечественных идей», — это противоречие, характерное и для всей дальнейшей судьбы группировки, с ее славянофильством, заквашенным на немецкой философии. Дело было не в том, чтобы сделать содержание национальным, но в том, чтобы освободить его от *литературности*; в частности, дело было в скрытой борьбе против русского байронизма, благодаря которому тема спустилась до роли жанрового признака, формальной принадлежности романтической поэмы. Еще до «Нескольких мыслей» Веневитинов написал: «Разбор статьи о Евгении Онегине, помещенной в 5-м № Московского телеграфа на 1825 г.», в котором ополчился против панегирического тона автора статьи, Полевого. «Разбор» дает любопытную картину отношения к Пушкину, в котором безусловное признание его чистолитературных достижений смешивается с отчуждением от него, как от представителя формального периода русской литературы: «Кто отказывает Пушкину в *истинном таланте*? Кто не восхищался его стихами? Кто не сознается, что он подарил нашу словесность прелестными произведениями? Но для чего же всегда сравнивать его с Байроном, с поэтом, который, духом принадлежа не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремления целого века, и если б мог изгладиться в Истории частного рода Поэзии, то вечно остался бы в летописях ума человеческого...» «Певец Руслана и Людмилы, Кавказского Пленника и проч. имеет неоспоримые права на благодарность своих соотечественников, обогатив Русскую Словесность красотою, доселе ей неизвестными, — но признаюсь вам и самому нашему Поэту, что я не вижу в его творениях приобретений, подобных Байроновым, *делающих честь веку*. Лира Альбиона познакомила нас со звуками, для нас совсем новыми. Конечно, в век Людовика XIV никто бы не написал и поэм Пушкина; но это доказывает не то, что он подвинул век, а только то, что он от него не отстал» (Сочинения Веневитинова. С. 160). Так русский байронизм, как явление формы, противопоставляется байроновскому творчеству, которому еще приписывается подлинная тематичность.

Отпущение грехов Пушкин получил от Любоумров за отрывок из «Бориса Годунова» (сцена Пимена с Григорием), напечатанный в первом номере «Московского вестника». Веневитинов пишет статью, предназначенную для «Journal de St. Petersburg» и замечательную тем, что в ней он хвалит «Бориса Годунова» за то, что эта драма написана «не так хорошо», как предыдущие произведения Пушкина:

«*Quelques lecteurs y chercheront peut être en vain cette fraîcheur de style, répandue sur d'autres productions du même auteur; mais l'élégance moderne, qui ajoutoit au mérite des poèmes d'un genre moins relevé, n'auroit pu que déparer un*



*drame*, ou le poète se dérobe à notre attention, pour la porter tout entière sur les personnages qu'il met en scène. C'est-là qu'est le triomphe de l'art... souhaitons que toute la tragédie réponde au fragment que nous avons eu sous les yeux! Dès lors la littérature russe aura non seulement fait une acquisition immortelle; mais elle aura enrichi les annales de la Muse tragique d'un chef-d'oeuvre, qui pourra être placé à côté de ce que toutes les langues anciennes et modernes offrent de plus beau en ce genre» (Сочинения Веневитинова. С. 186).

Столь различная оценка Пушкина — автора «Евгения Онегина» и Пушкина — автора «Бориса Годунова» представляет собой частный случай литературного мировоззрения Веневитинова. Общую формулу он очень решительно дает все в той же статье «Несколько мыслей в план журнала»: «Истинные Поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения».

Высказывания Веневитинова отличаются той широтой замыслов и той ничем не омраченной уверенностью в возможности их благополучного выполнения, которая обычно свойственна теоретикам, приходящим к литературе извне, от других областей умственной работы. Профессиональный писатель, сидящий внутри литературы, редко высказывает свои пожелания в столь прямолинейной и обобщенной форме. Он слишком непосредственно ощущает трудный и прерывистый рост литературы, через который не может перескочить теория. В отличие от теоретиков этого типа, обычно осмысляющих и направляющих уже наличные в литературе явления, — Веневитинов предложил проект поэзии, который еще не существовал и который предстояло создать. После его преждевременной смерти друзья и единомышленники сделали все возможное для того, чтобы показать, что Веневитинов осуществил этот проект.

Эта работа велась друзьями в двух направлениях, впрочем, тесно между собою связанных. Во-первых, создавался полубиографический, полулитературный образ прекрасного юноши, погибшего на двадцать втором году жизни, который должен был вместе с тем явиться образом нового поэта. В предисловии к посмертному изданию стихотворений Веневитинова 1827 г., написанном друзьями, сказывается в первую очередь стремление ознакомить читателя с легендой о поэте:

«Самая жизнь его, еще не успев раскрыться в сфере обыкновенной деятельности, была ничто иное, как сцепление пиитических чувств и впечатлений <...> другие страсти были ему неизвестны <...> предметом его размышлений было его собственное, внутреннее чувство. Поверить, распознавать его было главным занятием его рассудка. От того, несмотря на веселость, даже на самозабвение, с которым он часто предавался минутному расположению духа, характер его был совершенно *меланхо-*

*лический* <...> все мгновенные порывы души старался он удержать навеки в самом себе, и в себе единственно искал ответа на все загадки жизни... Нет сомнения, что причиною преждевременной его смерти были частые, сильные потрясения пылкой, деятельной души его» и т. д.<sup>6</sup>

В «Обозрении русской словесности 1829 года» И. Киреевский сочетает зарисовку биографического образа прекрасного и безвременно погибшего юноши с осмыслением литературной деятельности Веневитинова:

«Его желание исполнилось: прочтя немного, что осталось нам после него, кто не скажет с чувством восторга и печали:

Как я люблю его созданья!  
Он дышит жаром красоты,  
В нем ум и сердце согласились,  
И мысли полные носились  
На легких крыльях мечты.  
Как знал он жизнь, как мало жил.

Веневитинов создан был действовать сильно на просвещение своего отечества, быть украшением его поэзии и, может быть, создателем его философии <...> Кто постигнет глубину его мыслей, связанных стройною жизнью души поэтической, — тот узнает философа, проникнутого откровением своего века; тот узнает поэта глубокого, самобытного, которого каждое чувство освещено мыслию, каждая мысль согрета сердцем... в познании самого себя находил он разрешение всех тайн искусства, и в собственной душе прочел начертание высших законов, и созерцал красоту создания <...> Созвучие ума и сердца было отличительным характером его духа, и самая фантазия его была более музыкаю мыслей и чувств, нежели игрою воображения. Это доказывает, что он был рожден еще более для философии, нежели для поэзии»<sup>7</sup>.

Таким образом Веневитинов предложил программу, а друзья выдвинули его в качестве программного поэта и потребовали от читающей публики признания Веневитинова поэтом мысли, первым философским лириком в русской литературе. Между тем, по крайней мере на первый взгляд, поэтическая продукция Веневитинова мало соответствует этим ожиданиям.

---

<sup>6</sup> Ср. еще в статье Хомякова: «Веневитинов и в жизни был Поэтом: его счастливая наружность, его тихая и важная задумчивость, его стройные движения, вдохновенная речь светская, непритворная лобзность, столько знакомые всем, вблизи его видевшим, ручались в том, что он и жизнь свою образует, как произведение изящное» (Галатея. 1829. Ч. II С. 40–41).

<sup>7</sup> Киреевский И. В. Полное собрание сочинений: В 2 т. М., 1911. Т. II. С. 26–27

Среди его небольшого наследия (вместе с переводами, отрывками из незаконченных поэм и различными мелочами — около пятидесяти пьес) наиболее известные и совершенные вещи («Послание к Рожалину», «Жертвоприношение», «К моему перстню», «Завещание», «Утешение» и т. д.), вместо качеств новой философской лирики, теоретически прокламированной любомудрами, или той философской лирики, образцы которой были представлены Шиллером, Гете, Новалисом, — обнаруживают все признаки элегической медитации, разрабатывавшейся русскими поэтами от Жуковского и Батюшкова до Пушкина и Баратынского. Современники, без предвзятости бравшие в руки стихи Веневитинова, должны были переживать процесс *узнавания* знакомой структуры, со всеми ее тематическими и стилистическими признаками.

Такие произведения, как «К моей богине», кончающиеся строками:

Вот, вот, что грудь мою вздымает  
И тайный ропот мне внушает!  
Вот, чем душа моя полна,  
Когда я вдоль Невы широкой  
Скитаюсь мрачный, одинокий.

или как пьеса, которой Веневитинов сам присвоил название *Элегии*:

Волшебница. Как сладко пела ты  
Про дивную страну очарованья,  
Про жаркую отчизну красоты! и т. д.,

принадлежат к типическим образцам любовной лирики 20-х гг.

Еще характернее для творчества Веневитинова медитативные формы:

...О, будь мой верный талисман!  
Храни меня от тяжких ран  
И света, и толпы ничтожной,  
От едкой жажды славы ложной,  
От обольстительной мечты  
И от душевной пустоты.  
В часы холодного сомненья  
Надеждой сердце оживи,  
И, если в скорбях заточенья,  
Вдали от ангела любви,  
Оно замыслит преступленье, —  
Ты дивной силой укроти  
Порывы страсти безнадежной  
И от груди моей мятежной  
Свинец безумства отврати.

(«К моему перстню»)

Здесь подряд в необыкновенно сгущенном виде даны все формулы и все условия элегической печали: толпа, не понимающая поэта, холодные сомненья и разочарования, тщета славы, безнадежная страсть и т. д. На тех же канонических мотивах разочарования в людях, крушения юношеских иллюзий и тоски по истинной дружбе держится «Послание к Рожалину» 1825 года:

Не верь, чтоб люди разгоняли  
Сердце возвышенных печали.  
Скупая дружба им дарит  
Пустые ласки, а не счастье;  
Гордись, что ими ты забыт, —  
Их равнодушное бесстрастье  
Тебе да будет похвалой.

.....  
Как часто в пламени речей,  
Носясь мыслью средь друзей,  
Мечте обманчивой послушный,  
Давал я руку простодушно —  
Никто не жал руки моей.      и т. д.

И наконец:

Отдайте мне друзей моих,  
Отдайте пламень их объятий,  
Их тихий, но горячий взор,  
Язык безмолвных рукожатий  
И вдохновенный разговор.

На аналогичные формулы можно было бы разложить едва ли не всю «философскую лирику» Веневитинова, впрочем, не без остатка. Но об *остатке* придется говорить ниже.

#### 4

Узнавание тематических комплексов является вторичным моментом по отношению к узнаванию словаря. Каждый из приведенных отрывков изобилует знакомыми словами и словосочетаниями элегической традиции. Ограничусь здесь указанием на такие формулы, как тайный ропот, обольстительная мечта, обманчивая мечта, холодное сомнение, безнадежная страсть, мятежная грудь, вдохновенный разговор, пламень речей, пламень объятий и т. д.

Каждая крепкая поэтическая культура создает возможность подобного *узнавания*. Веневитинов же принадлежал к поколению поэтов, выросших на почве необыкновенно высокой и завершенной словесной культуры, которая создавалась в русской поэзии с 1800-х гг. по 1820-е. Поэтому словесный аппарат, которым пользуется Веневитинов, можно исследовать только отправляясь от принципов карамзинистского словоупотребления.

В борьбе карамзинистов против архаических принципов следует различать два момента: лексический — борьбы за средний штиль, и семантический — борьбы за точное слово. Это — две стороны одного и того же процесса выработки *нормального* поэтического слова, пришедшего на смену «дикому» ломоносовскому или державинскому слову. Таким образом задача всесторонней нормализации, выполненная на Западе французским классицизмом в XVII в., встала на очередь в России только в конце XVIII — начале XIX вв. Здесь было бы неуместно касаться причин, породивших этот процесс; для нас существеннее его исторический смысл и его результаты. Эстетические последствия нормализации были огромны, потому что каких бы смысловых эффектов ни достигала поэзия до-карамзинского периода, все же ее семантика как бы заведомо опорочивалась подозрением в случайности. Подозрение в случайности и легкости всегда следует по пятам за всеми чрезмерно свободными и неорганизованными формами искусства. Напротив того, системы ограничений, в известных пределах и при известных обстоятельствах, бывают чрезвычайно плодотворны. Преодоление условных затруднений производит эстетическое действие и учитывается при восприятии, потому что вкладываемая в это преодоление энергия как бы насыщает и динамизирует вещь<sup>8</sup>.

Другой существенной стороной системы ограничений является создание канона, который, как всякий канон, между прочим важен тем, что может быть нарушен. Здесь открываются бесконечные возможности сдвигов и работы дифференциальными качествами. Дифференциальные же признаки ощущаются тем острее, чем тверже нормы, которым они противоречат. Так, знаменитая теория «трех штилей», условная и

---

<sup>8</sup> На этом учете между прочим основан эффект таких искусственных форм, как канопические строфы: триолеты, газелы, рондо и т. д.; здесь крайне важно то обстоятельство, что поэт находится в еще более затруднительном положении, чем когда он просто пишет стихи. Разумеется, должна быть найдена какая-то граница между повышением эстетического действия и тем чисто игровым удовольствием, которое человек получает от разрешения всевозможных загадок, задач, в том числе и стиховых задач, как-то: буриме, акростихи и т. п.

ограничительная по существу, имела первостепенное эстетическое значение. Она создала тот канон соотношений между поэтическим приемом и объектом поэтического описания, который надолго пережил свое официальное существование и в какой-то смягченной и подспудной форме докатился едва ли не до XX века. То есть играть на дифференциальном смещении и смешении *высокого* и *низкого* оказалось возможным и тогда, когда догма трех штилей была давно скомпрометирована, и даже когда она была уже совершенно забыта.

Наряду с лексической иерархией, являвшейся основной поэтической условностью XVIII века, первостепенное значение имела семантическая нормализация, заслуга которой принадлежит карамзинистам (быть может, в первую очередь Батюшкову). Выработанное ими слово, помимо своей имманентной ценности, приобрело ценность объекта бесконечных нарушений. Далеко не каждое время и не каждое направление способно производить эстетические продукты, обладающие большой силой сопротивления (есть периоды, когда, напротив того, всякая новизна безболезненно принимается, быстро канонизируется и быстро отмирает). Словесная система школы Жуковского–Батюшкова–Пушкина была доведена до такой степени совершенства и устойчивости, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и преодолением этих формул, т. е. той игрой дифференциальными качествами, которая возникала в процессе этого преодоления, — пока наконец принципиально иное отношение к слову не оформилось окончательно в поэзии символистов.

В отличие от «дикого» ломоносовского или державинского слова, допускавшего всевозможные сдвиги, — слово карамзинистов отличалось в первую очередь упорядоченностью. Точный учет удельного веса каждого поэтического выражения и его места в поэтическом словаре придавал этому слову необыкновенную *чувствительность* по отношению к малейшим сдвигам и нарушениям. Это, с одной стороны, представляло постоянную угрозу эстетических провалов при «неосторожном обращении со словом», с другой стороны, позволяло достигать значительных эффектов при помощи самых тонких и малозаметных смещений и сочетаний.

Упорядоченный поэтический язык имел свою теорию, опирающуюся на «законы» логики, грамматики и поэтики. Переписка Вяземского, Жуковского, Пушкина, Ал. И. Тургенева изобилует примерами дружеской критики, за которой стоит неписанный, но жесткий устав «точно-го» словоупотребления. В этом отношении интересен разбор стихотворения Вяземского «Нарвский водопад», который в 1825 г. Пушкин дает

в письме к Вяземскому. Разбор этот можно считать «показательным», настолько отчетливо в нем представлены образцы всех ограничений:

«...с гневом  
Сердитый влаги властелин —

...можно ли, например, сказать о молнии *властительница небесного* огня. Водопад сам состоит из влаги, как молния сама огонь». Это образец той критики, которая на языке 10-х–20-х гг. называлась критикой с точки зрения *логики*, т. е. в сущности с точки зрения требования, чтобы между вещными объектами поэтического описания соблюдались закономерные соотношения.

Следующее по порядку замечание чисто грамматическое — строку Вяземского:

«Дождь брызнет с непрерывной сшибки  
Волны, сразившейся с волной»

Пушкин предлагает заменить: «Дождь брызнет от (такой-то) сшибки», — с чем Вяземский соглашается в ответном письме:

«Дождь будет по твоему приказанию брызгать *от*, а не *с*, ради твоих прекрасных глаз и матушки-грамматики».

Далее следует замечание тоже грамматического порядка, но относящееся не к формально-синтаксическому строю, а к словоупотреблению (в отличие от замечания относительно «властелина влаги», которое имеет в виду не слова, а реалии):

«твоих междуусобных волн.

Междуусобный значит *mutuel*, но не включает в себе идеи брани, спора...»

На это Вяземский возражает: «<...> *междоусобие* имеет полный смысл и уже означает смуты: зачем же делать из него прилагательное непосредственное и самостоятельное. Междоусобное не отвечает *mutuel*, а *intestin* и т. д.».

Наконец, остановлюсь еще на одном типе замечаний, опирающихся на нормы поэтики и отражающих принципиальное осуждение повышенной метафоричности, которая одновременно искажает реалии и нарушает точность словоупотребления: «Вечнобьющий огонь, тройная метафора <...> Ты сказал о водопаде *огненном* метафорически, т. е. *блистающий как огонь*, а здесь уже переносишь к жару страсти сей самый водопадный пламень <...>» (Переписка Пушкина. СПб., 1906–1911. Т. 1–3. Т. I. С. 264–265 и 281).

Любопытно, что за десять лет перед тем, в 1815 г., Жуковский, в шуточном послании к Вяземскому, анализирует ошибки в стихах Вяземского, оперируя совершенно теми же категориями<sup>9</sup>:

*Благоухает дров  
Трепещущая сень.* Богиня утверждает  
(Я повторяю то, поэту не во гнев),  
Что худо делает, когда *благоухает*  
Твоя трепещущая *сень!* <курсив мой. — Л. Г.>

По-видимому, благоухать может листва, но не сень, т. е. здесь Жуковский протестует против неосторожного обращения с реалиями. Непосредственно за этим следует грамматическая поправка:

*Переступившее ж последнюю ступень  
На небе пламенном вечернее светило —*  
В прекраснейших стихах ее переступило,  
Да жаль, что в точности побилось на пути;  
Нельзя ль ему опять на небеса взойти,  
Чтоб с них по правилам грамматики спуститься,  
Чтоб было ясно все на небе и в стихах? <курсив мой. — Л. Г.>

Затем находим возражение против неточного словоупотребления:

*Кто в облачной дали конец тебе <реке> прозрит.*  
Богиня говорит,  
И справедливо, хоть и строго:  
*Прозреть, предвидеть,* — все равно.  
*Прозреть* нам можно то одно,  
Что не сбылось еще, чему лишь можно сбыться;  
Итак, сие словцо не может пригодиться  
*К концу реки!* Он *есть* давно, хотя и скрыт.  
Ты вместо вялого словечка *различит*  
Великолепное *прозрит* вклеил не к месту,  
И безобразную с ним сочетал невесту... <курсив мой. — Л. Г.>

Укажу еще на возражение против повышенной метафоричности:

*Огромные суда в медлительном паренье:*  
Запрещено, мой друг, — и нечем пособить! —  
Указом критики *судам* твоим *парить*:  
Им предоставлено смиренное *теченье*... <курсив мой. — Л. Г.>  
и т. д.

<sup>9</sup> Неслучайны дружеские нападки на Вяземского. Вяземский и в стихах и в прозе был склонен к неточности и поэтическому своеволию.



Эти нормы далеко не всегда осуществлялись на практике (творчество самого Жуковского в первую очередь не выдержало бы их применения). Речь идет не о том, что корифеи 10-х–20-х гг. сплошь писали «одинаковые стихи», но о существовании *тенденции* к упорядоченному слову, которая генерализовала отдельные явления, вовсе не покрывая их целиком.

Система словесного равновесия могла осуществляться только при наличии *привычного* поэтического словаря и привычного словоупотребления. Отчетливая грань отделяет поэтов, пользующихся *изобретаемым* словом, от поэтов, пользующихся словом готовым, привычным.

Изобретаемое поэтическое слово — вовсе не обязательно неологизм; это слово, которое свободно заимствуется из разных речевых рядов или тут же рождается в непредвиденных сочетаниях смыслов. Подобное словоупотребление не может быть упорядоченным, и очевидно, что при тех оценочных нормах, образцами которых является приведенная мною дружеская критика Жуковского и Пушкина, — изобретаемое слово (слово Ломоносова, Державина, позднего Баратынского, Шевырева, Бенедиктова и т. д.) — должно было в большинстве случаев оказаться *ошибкой*.

Разумеется, каждая сильная стиховая культура создает свои общие места. Но появление, скажем, символистических или футуристических штампов свидетельствовало об автоматизации принципов, о наступлении упадочного и эпигонского периода. Совсем иначе обстоит с банальностями 10-х–20-х гг. В данном случае не следует представлять себе, что первоначально оригинальные формулы заштамповались от долгого употребления; здесь мы имеем дело не со штампом, образовавшимся исторически, но со штампом изначальным и принципиальным. Привычность этих формул заложена в условиях их семантической структуры, основанной на равновесии, и в особенности — в их принадлежности к единому и замкнутому поэтическому диалекту, сразу отстоявшемуся в первых же стихотворных опытах Дмитриева и Карамзина. То обстоятельство, что внутри, скажем, элегического рода образовался единый, общий, пригодный для всех случаев словарь, заведомая повторяемость этого словаря, — и создавало впечатление, что поэт не изобретает словесные образы, но берет их из готового запаса.

В этот замкнутый диалект с трудом проникали «вольные слова», слова же, в него допущенные, естественно приобретали специфическую «поэтичность».

Поэтичность могла явиться производным моментом от лексической характеристики слова (славянизмы, архаизмы и т. п.). Это — случай, когда литература следует за общеречевой окраской слова. Не менее типичен

обратный случай, когда слово получает свою лексическую окраску внутри литературного (стихового) ряда и под влиянием этого ряда.

«Каждое слово окрашивается той речевой средой, в которой оно преимущественно употребляется» (Ю. Н. Тынянов) — так, например, образовались особые элегические слова, образовались от «преимущественного употребления», в частности от употребления в рифме (нежный — мятежный; радость — младость и т. п.). В результате обратный ход: закрепив за собой эти слова в качестве «поэтизмов» (предлагаю этот термин по аналогии с *прозаизмом*), литература вернула их практической речи, снабдив своей окраской.

Этим аппаратом привычного поэтического слова 20-х гг. и пользуется Веневитинов. К приведенным уже примерам прибавлю еще один:

Я чувствую, во мне *горит*  
 Святое пламя вдохновенья.  
 Но к темной цели дух парит...  
 Кто мне укажет *путь спасенья?*  
 Я вижу, жизнь передо мной  
 Кипит, как океан безбрежный...  
 Найду ли я утес надежный,  
 Где твердой обопрусь ногой,  
 Иль, *вечного сомненья* полный,  
 Я буду горестно глядеть  
 На переменчивые волны,  
 Не зная, что *любить*, что *петь* <курсив мой. — Л. Г.>.

Здесь прежде всего обращает внимание необыкновенная густота диалекта. Каждая стиховая система складывается из слов и словосочетаний, для нее *выразительных* (они-то и дают возможность узнавания системы), и слов нейтральных, семантически неощутимых — и образующих пробелы между смысловыми единицами. Чувство равновесия предохраняло поэтов старого поколения от смыслового перегрузения стиха. Наличие пробелов позволяло оттенять второстепенными словами смысловую единицу и тем самым позволяло работать при помощи тончайших семантических сдвигов и комбинаций. Преемники великой школы, выступившие в конце 20-х гг., усвоили весь ее словесный строй и при этом утратили спасительный принцип словоупотребления. Благодаря нагромождению поэтизмов у Веневитинова в стихах нет воздуха:

...во мне *горит*  
 Святое пламя вдохновенья.  
 Но к темной цели дух парит...  
 Кто мне укажет путь *спасенья?* <курсив мой. — Л. Г.>

Здесь нейтральные слова сведены к минимуму, к формальным частицам. Все остальное носит на себе признаки специфической окраски. Три метафорических комплекса, без всяких пробелов, насаживаются друг на друга, никак друг с другом не сочетаясь.

Это безразличие в сочетаниях характерно для привычного словоупотребления, при котором метафоричность является все равно заведомо стертой. Семантика Веневитинова и образуется из сочетания автоматизованности с «метафоричностью»<sup>10</sup>, т. е. с тяготением слова к тому, чтобы утрачивать свое вещественное значение и обозначать не то, что оно обозначает, а «нечто другое». Эта обобщенность вообще была свойственна поэтическому диалекту, приспособленному главным образом к выражению отвлеченных понятий и «душевных состояний» (в поэзии описательной, а также шуточной дело обстояло несколько иначе). Даже слово, употребленное в прямом значении, вместо того, чтобы ассоциироваться с вещественным содержанием этого значения, ассоциировалось с подразумеваемым смысловым рядом определенной окраски. Упомянутая в элегии луна не является ни метафорой, ни метонимией, а как будто бы в самом деле луной; между тем очевидно, что это слово выражает только те ассоциации и «ореолы», которыми оно обросло в элегическом ряду, то есть в тех случаях, когда основное значение не вытесняется другим значением, оно вытесняется ассоциациями и окрасками, заполняющими вещественную пустоту. Так образуется насквозь *символизированное* слово, при этом противоположное слову *символическому*.

В последнее время научная эстетика и лингвистика выдвигает в качестве неотъемлемого признака символического слова — *многозначность*<sup>11</sup>. Символ возбуждает колеблющиеся ассоциации и не поддается точному и единому истолкованию. Т. е. понимание символа должно совершаться в пределах каких-то границ, но не может существовать его *единственно верного* понимания.

Только изобретаемое слово может быть символическим, потому что оно способно вызывать игру неустойчивых и сложных смыслов. В этом

<sup>10</sup> Именно потому, что возможно существование поэтических систем, построенных на стертой метафоричности (т. к. метафора жива только в поэзии изобретаемого слова), мне представляется более удобным разделение стилей по признаку *привычного* или *непривычного* словоупотребления, а не по признаку «метафоричности» или «метонимичности», как это принято в работах В. М. Жирмунского.

<sup>11</sup> Я беру *символ* как чисто лингвистический термин, в том его смысле, в каком его применяют В. В. Виноградов, Б. А. Ларин, московские ученые, объединившиеся в сборнике «Художественная форма» (Сб. статей п./р. А. Г. Циреса. М., 1927).

плане (т. е. теоретическом, а не историческом, разумеется) идеологи русского символизма были правы, провозглашая Тютчева или позднего Баратынского «символистами».

Напротив того, метафоричность привычного слова сведена до минимума и обычно приравнивается к языковой метафоричности (а всякая языковая метафора, разумеется, однозначна). Точное слово карамзинистов и было однозначным словом. Закон привычного словоупотребления, по-видимому, был основным, определявшим нормы поэтики (отказ от откровенной метафоры) и, быть может, нормы литературной «логики» (требование закономерных соотношений между реалиями), потому что за привычными словесными комплексами реалии вряд ли вообще могли ощущаться.

В уже цитированном послании Жуковского к Вяземскому читаем:

*Воспрянувших дубрав! — развесистых дубрав,  
Или проснувшихся! Слова такой же меры,  
А лучше! В этом вкус богини нашей прав!  
Воспрянувших, мой друг, понятно, да не ясно <курсив мой. — Л. Г.>.*

С «логической» точки зрения «воспрянувшие дубравы» и «проснувшиеся дубравы» в равной мере искажают реалию при помощи метафорического антропоморфизма. Но формула «проснувшиеся дубравы» очень удобно включается в привычный ряд мотивов, связанных с «пробуждением весны», — между тем, как «воспрянувшие дубравы» возбуждают сложные и переплетающиеся ассоциации с «пробуждением» и одновременно с внешним видом деревьев. Многозначность изобретаемого слова нарушала порядок.

Напротив того, формулы Веневитинова: «Святое пламя вдохновения», «путь спасенья», «вечные сомненья» и т. д., как и все вообще элегические формулы 20-х гг. («пламенная душа», «безумное волненье», «вдохновенный разговор» и т. п.), подлежат бесспорному истолкованию<sup>12</sup>. Изобретаемое слово семантически неустойчиво, потому что оно рождается из контекста и только в нем осмысливается. Между тем, все готовые формулы принадлежат не данному контексту, но поэтическому диалекту вообще, поэтому они могут существовать в изолированном виде. Что такое «проснувшиеся дубравы» — понятно само по себе, вне всякого стихотворения, но этого уже нельзя сказать о «воспрянувших дубравах».

---

<sup>12</sup> Это не означает, разумеется, что «поэтизм» поддается точному переводу на язык однозначной практической речи, что его можно адекватно выразить «своими словами». Это значит только, что он внушает читателю точный и одноплановый ряд ассоциаций.

Очевидна связь между символическим словом и «поэзией мысли». Много сложнее вопрос о том, как могла осуществиться, и могла ли вообще осуществиться, философская лирика при том словесном аппарате, который Веневитинов унаследовал от предыдущего поэтического поколения.

Этот аппарат достается Веневитинову, как многим другим, в силу той небывалой по силе тематической и стилистической инерции, которую создала поэтическая культура и неписанный устав 10-х и 20-х гг. Эта инерция всей своей тяжестью довлела над второстепенным писателем и как раз легче всего преодолевалась теми, кто больше всего способствовал ее возникновению (так Пушкин в течение всей своей литературной жизни перерастает сам себя и отклоняется от норм, им самим утвержденных).

Инерция по преимуществу сказывалась в тех жанрах, которые, в качестве основных, разрабатывались господствующей школой (послание, элегия, «романтическая поэма» и т. д.); вот почему эти жанры и несли в себе максимальную опасность эпигонства. Напротив того, жанры боковые или второстепенные оставляли гораздо более широкие возможности для новаторства. Это применимо даже к балладе, которая при всей своей распространенности все же не входила в круг обязательных для поэта 10-х и 20-х гг. упражнений (так, балладу обходят, или почти обходят, Батюшков, Пушкин, Баратынский, Вяземский, Языков). У самого Жуковского в балладах в гораздо меньшей степени господствует «поэтизм», и они держатся на совершенно особых стилистических принципах и возможностях.

Сила архаистов была в том, что они боролись с господствующей школой не на основных ее путях: Кюхельбекер разрабатывает оду, Катенин — балладу, Грибоедов — комедию. Интересно, что драматические жанры, в частности — комедия, которые как-то обходились карамзинистами, сосредоточились в руках у архаистов на протяжении 20-х и начала 30-х гг., начиная от Шаховского и Грибоедова и кончая Ал. Писаревым.

Не только опыты прямо враждебные, но и опыты просто независимые удавались только на боковых жанрах. Дельвиг мог разрабатывать независимую систему фольклорных и античных стилизаций, но надо было быть Баратынским для того, чтобы написать в 20-х гг. поэму четырехстопным ямбом, которая была бы непохожа на пушкинскую. И то независимость Баратынского сказывается в тонкостях и оттенках. Но уже Рылеев, который мог быть до известной степени самостоятелен в «Думах», — в «Войнаровском» оказывается подражателем.

Неудивительно, что уже к исходу 20-х гг. в поэзии создалась та душная атмосфера безвыходного эпигонства, которая заставляла критику от-

чаиваться в жизнеспособности русского стиха, а читателя оставлять неразрезанными страницы журналов, заполненные стиховым материалом.

В 20-х годах Любомудры, в частности Веневитинов, попали в особо трудное положение: они затеяли опыт новой «философической» лирики именно на главных путях литературы, т. е. не выходя за пределы эгегически-медитативного рода. Как раз Веневитинов принадлежал к числу поэтов, на которых особенно тяжело легло «пушкинское» наследство: он был литературно хорошо воспитан, т. е. до конца воспринял и усвоил предыдущую стиховую культуру, — и он умер, не успев окрепнуть настолько, чтобы быть в состоянии успешно бороться с инерцией собственного воспитания.

Здесь мы стоим перед явлением, объясняющим многие противоречия историко-культурного процесса: перед явлением разрыва между теоретическим намерением писателя и возможностями его выполнения. Дело в том, что усвоение различных сторон чужой (в данном случае западной) культуры протекает в совершенно различном темпе. Общие и теоретические идеи с легкостью проникают в обиход, опережая семантическую и стилистическую практику, которые развиваются органически, изнутри наличного языкового материала, с трудом преодолевая его сопротивление. Вот почему мы сплошь и рядом сталкиваемся с тем, что теоретические высказывания писателя вопиют против форм, доставшихся по наследству, а его же произведения их воспроизводят.

Немецкая традиция Веневитинова имела по преимуществу идеологический и теоретический характер. В «Письме к графине NN о Философии» Веневитинов писал: «Вы начали читать Немецких Поэтов. Ум ваш, соединив все впечатления, которые получил от них, составил понятие о литературе Немецкой и отличил ее от всякой другой, привязав к ней идею особенного характера». И все же, при исследовании творчества Веневитинова, приходится привлекать не столько образцы немецкой поэзии «особенного характера», сколько русскую эгегическую традицию (кстати, восходившую к столь ненавистной Любомудрам французской литературе), вне которой оно просто не может быть понято<sup>13</sup>. Между тем, молодые шеллингианцы выдвинули Веневитинова в качестве программного поэта. Это одно из тех противоречий, которые могут быть разрешены только при привлечении понятия *литературной школы*.

---

<sup>13</sup> Единственным произведением Веневитинова, совершенно выпадающим из этой традиции, является «Сонет» 1825 г. («К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья»). Но Веневитинов никогда больше не возвращался к этому торжественному и несколько архаическому стилю.

## 5

Понятие литературной школы, как большинство историко-литературных понятий, покрывает собой явления самые разнородные. Этот термин применялся и к таким формам кружкового общения, когда люди соединяются в реальной комнате за реальным столом, на котором накрыт дружеский ужин (немецкие романтики, Арзамас, Цех поэтов и т. д.), и к тем формам общения или его отсутствия (что не менее важно), которые были свойственны хотя бы русской литературе второй половины XIX в., когда внутри такого направления, как русский психологический роман, — Толстой и Достоевский могли ни разу в жизни не встретиться друг с другом. Я указываю только на крайние возможности, между которыми каждая эпоха, в зависимости от свойственных ей форм литературных и бытовых отношений, располагает целый ряд промежуточных образований.

Понятие литературной школы неопределенно и необходимо. Вне этого понятия исторические факты, в частности — факты литературной борьбы, не могут быть объяснены; а вместе с тем это понятие оказывалось несостоятельным до тех пор, пока его пытались основывать на признаке *сходства*. Каждый исследователь, посвятивший работу индивидуально представителю группировки, оказывался перед необходимостью его *изолировать* (потому что похожи бывают только эпигоны). Каждая исследуемая в данный момент величина рассматривается как переменная и движущаяся; а ввиду того, что движущуюся точку можно определить только по отношению к неподвижной, условная статичность группового единства приписывается другим представителям школы, не попавшим в орбиту данного исследования. Очередное исследование сдвигает другую точку, и постепенно все представители той или иной группировки оказываются «разными»<sup>14</sup>. Историк литературы должен очутиться перед рядом единичных и несводимых, а следовательно, и необъяснимых фактов, пока в качестве основания для групповой генерализации, вместо сходства произведений и единства воззрений, не будет взята установка литературного сознания.

---

<sup>14</sup> Так, например, в своем труде «Архаисты и Пушкин» Ю. Н. Тынянов рассматривает Пушкина в качестве переменной величины. Показывая, что Пушкин не был правоверным карамзинистом, Ю. Н. Тынянов условно отправляется от правоверности соседей Пушкина, в частности, например, Вяземского. Но стоит перенести центр тяжести исследования на Вяземского, чтобы он оказался движущейся точкой и чтобы пришлось изменить рабочую гипотезу и т. д.

В этом направлении исследования последнего времени выдвинуты момент борьбы литературной школы с предыдущим и окружающим, момент самоотмежевания и противопоставления себя. Сходство в работе отдельных писателей может быть бессознательным результатом конвергенций, — между тем как борьба неминуемо осмысливается. Осознание своей принципиальной новизны становится фактором, определяющим бытие литературной школы. Отчетливее всего это обнаруживается на тех примерах, когда при наличии всяческих данных только отсутствие подобного самоопределения препятствовало образованию школы. Например, во второй половине XIX в. одновременно работают Фет, Полонский и Ап. Григорьев. Налицо: несомненное соприкосновение поэтических систем; в молодости самая тесная личная близость; наконец, подлинная новизна работы и ее враждебность многому в тогдашнем литературном окружении. И все же из этого не получилось ничего сколько-нибудь похожего на литературную школу, потому что литературная атмосфера 50-х–70-х гг. не благоприятствовала возникновению принципиальных поэтических группировок<sup>15</sup>.

Обратный пример представляет судьба акмеистов. Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Городецкий — необыкновенно *разные* писатели; их новаторство по отношению к учителям-символистам также могло вызвать сомнения, — между тем они образовали подлинную школу, потому что им удалось внушить читателю определенный способ усвоения своих произведений. Наряду с самоотмежеванием и самоопределением, существеннейшим признаком школы является способность к внушению собственной точки зрения. Это тот же процесс, но только с той его стороны, которая повернута к читателю. Школа учит, *как надо читать*, дает ключ к тексту. Акмеисты утверждали, что в их стихах слова не теряют своего вещественного значения. Это утверждение одновременно размежевывало их с символистами и генерализировало их разнокачественную продукцию. И хотя словарь Гумилева был удивительно мало вещественен и в точности похож на словарь символистов, но он воспринимался иначе. Это соотношение между *текстом* и установкой и выразил Иннокентий Анненский, написавший, что у акмеистов «все те же слова <что у символистов. — Л. Г.>, но теперь это только слова».

Это и означает, что акмеистам в какой-то мере удалась школа. То есть, в одном случае при наличии личной и литературной близости и

---

<sup>15</sup> Самоопределение школы требует наличия определенных условий и ни в коем случае не может зависеть от предприимчивости отдельных литераторов. Когда об этом забывают, происходит покушение с негодными средствами на создание школы.



литературного новаторства — школа не получается; в другом случае получается школа при отсутствии всех этих, казалось бы, необходимых условий.

Вне поправок на литературное сознание эпохи невозможно дифференцировать исторический материал. Сплошь и рядом произведения, возникшие внутри единой группировки, представляются нам разными, а произведения представителей враждебных течений оказываются похожими. И это потому, что до позднейших поколений произведение доходит как бы проецированное на плоскость. Все признаки кажутся одинаково важными, потому что уже утрачен секрет конструктивной *иерархии* элементов, которую создает *установка* и для которой не всегда можно найти объективные (т. е. текстуальные) показания. Реконструируя признаки, обособлявшиеся и выделявшиеся групповым сознанием в качестве системообразующих, мы спасаемся от бесконечного раздробления фактов. Мы знаем, что Языкову и Дельвигу, пусть на боковых путях, но все же удалось создать собственные системы; что Баратынский умышленно отмежевывался от Пушкина и в поэмах, и в лирике; что Жуковскому присущи совершенно особые черты, и это подтверждается тем, что впоследствии у Жуковского учились именно те поэты, которые избегали учиться у Пушкина и т. д. Только заменив понятие текстуального сходства понятием генерализующих тенденций (жанровых, тематических, стилистических), подчеркнутых карамзинистской установкой, мы получим возможность установить, почему в сознании современников все же существовала категория единого направления 20-х гг.

Любомудры были в особом положении: их поэтика была лишена технической стороны, т. е. поэтики, которая всегда в какой-то мере технична, в сущности и не было. Взамен того была идеология, искавшая своего литературного применения. Кроме того, они выступили в конце 20-х гг. в момент вдвойне неблагоприятный: во-первых, кончалась эпоха поэзии; во-вторых, начиналась эпоха разложения принципиальных позиций и замены литературных мнений литературными вкусами. (Критика, обладающая мнениями, утверждает: такое-то произведение хорошо, потому что оно соответствует моим требованиям; критика, имеющая только вкусы, говорит: такое-то произведение мне нравится, потому что оно хорошо.) В сущности, в пределах стихового материала отмирала и литературная борьба, которая присуща вовсе не всем эпохам, в отличие от литературных ссор, всегда сопровождающих литературу, как они сопровождают каждое профессиональное дело, в котором замешаны интересы разных людей.

По всем этим причинамлюбодудры 20-х гг., как уже говорилось выше, выступили не столько в качестве школы, сколько в качестве кружка, представлявшего интересы определенного поколения. Если поэтому их установка не получила широкой исторической санкции и оказалась достоянием небольшого круга лиц, то все же она оказалась достаточно сильной для того, чтобы в каких-то общих чертах заразить своим восприятием Веневитинова если не читающую публику, то критику. В 1841 г. Белинский писал:

«Веневитинов сам собою составил бы школу, если б судьба не пресекла безвременно его прекрасной жизни, обещавшей такое богатое развитие. В его стихах просвечивается действительно идеальное, а не мечтательно-идеальное направление; в них видно содержание, которое заключало в себе самодеятельную силу развития; но форма его поэтических произведений, даже самый характер их, не обещали в Веневитинове поэта, — и я уверен, что он скоро оставил бы поэзию для философских созерцаний»<sup>16</sup>.

Полевой назвал Веневитинова «юношей, озаменованным глаголом неба на земле!»<sup>17</sup>. Булгарин, обладавший способностью все обращать в свою пользу, использовал Веневитинова как поэта мысли, для того, чтобы лишний раз задеть Пушкина:

«В них <стихах Веневитинова. — Л. Г.> мы находим *мысли*, которых недостаток чрезвычайно ощутителен в нашей Поэзии, состоящей, по большей части, из картин и гармонических звуков; кое-где проглядывают чувствования... Уж она (читающая публика) прислушалась к гармонии плавного стихосложения и наскучила поддельными чувствованиями и сильными подражаниями музам Германии и Британии. Публика хочет ощущать и мыслить, и Поэзия без мыслей уже кажется ей вялою и ничтожною»<sup>18</sup>.

Если Белинский был сам в курсе шеллингианских идей, то во всяком случае этой оценкой Полевого и Булгарина Веневитинов обязан групповой установке, выдвинувшей определенные элементы его творчества в качестве системообразующих.

<sup>16</sup> Сочинения Белинского: В 10 т. М., 1888–1894. Т. VI. 1890. С. 68.

<sup>17</sup> Московский телеграф. 1829. № 2. Ч. XXV. С. 223–224.

<sup>18</sup> Северная пчела. 1831. № 75.

## 6

Системообразующие элементы творчества Веневитинова сводятся к особым методам введения и развертывания темы, которые отличались от методов, принятых его учителями. Поэзия 10-х–20-х гг. обладала широким жанровым диапазоном. Один и тот же поэт разрабатывал поэму и эпиграмму, элегию, сатиру и послание, всякий раз подбирая средства выражения соответственно жанровому заданию. Разумеется, жанр здесь следует понимать не в качестве неподвижной системы, но опять-таки в качестве временной совокупности тематических и стилистических тенденций. Здесь не столько важны жанровые формы, к 20-м гг. уже в значительной мере потерявшие свою отчетливость, сколько наличие остатков жанрового мышления, побуждавшего, например, относить стиль пушкинского «Пророка» (кстати, неясного по жанру) не за счет пристрастия Пушкина к славянизмам, но за счет выполнения задания. Впрочем, при господстве «среднего штиля» карамзинистов, жанровая дифференциация предопределяла не столько лексический, сколько семантический отбор: элегия, послание, сатира, баллада имели свои особые принципы словоупотребления.

К жанровому заданию прикреплялась и тема, функция которой, таким образом, сводилась к функции «формального» элемента. Одический восторг, элегическая грусть или сатирический яд оказывались жанровыми признаками наряду с размером или системой рифмовки. Тема принадлежала не данному поэту, то есть человеку, но данному роду произведений, и в пределах этого рода трактовалась сходно разными поэтами, то есть разными людьми, — и это отрезало теме всякий выход за пределы замкнутого литературного ряда.

Разрушая замкнутость этого ряда, нужно было прежде всего разрушить внеиндивидуальную жанровую тематику. Веневитинов, как большинство молодых поэтов конца 20-х и 30-х гг., пошел по пути уничтожения жанрового диапазона. Прежде всего происходит отказ от эпоса, по крайней мере, как от центрального и особенно ответственного жанра; наряду с этим стандартизируется лирика. При всех своих элегических признаках стихи Веневитинова, конечно, не элегии в старом значении термина, потому что это название живо только до тех пор, пока оно дифференциально (т. е. пока поэт пишет не только элегии); Веневитиновым же сохранен элегический строй, но утрачена жанровая функция.

Еще бессодержательнее у Веневитинова заголовок: *Послание*. Так, «Послание к Рожалину» — это все та же неопределенно-медитативная

форма, лишенная всех специфических признаков дружеских посланий: «домашней семантики» шуточных намеков, конкретных описаний. Окончательно разрушается жанр тем, что адресат совершенно выпадает из сюжета и за ним сохраняется только значение объекта посвящения.

Утратив жанровый диапазон и тем самым жанровые функции, Веневитинов, в своих основных вещах (остальные прошли незамеченными), вырабатывает устойчивый *тип* стихотворения. В каких бы текучих формах ни выражался жанр, за ним всегда стоит теоретизирование и нормативность, то есть к нему с большим или меньшим правом примышляется некоторое должествование (вне этих условий вообще умирает ощущение жанра). *Тип* — результативен и совершенно не теоретичен. Он возникает на закреплении разнородных признаков, исторически между собой скрестившихся и логически несвязуемых.

У Веневитинова это — стихотворение в 40–45 строк, обыкновенно написанное четырехстопным ямбом в нестрофической форме; словарь (о нем говорилось выше) и синтаксический строй — однотипны. Стандартность внешнего оформления (величина, метр, система рифмовки) способствует циклизации. В пределах подобной системы восприятие и оценка отдельной вещи представляется незаконной; читателю необходимы перспективы на творчество поэта в целом.

Тема становится постоянной величиной и в свою очередь циклизуется. Освобожденная от своего служебного положения по отношению к жанру, она обогащается иллюзией личного переживания поэта; сама настойчивость, с которой тема возобновляется от стихотворения к стихотворению, как бы свидетельствует о ее *объективном* существовании, которое довлеет над поэтом и не оставляет ему возможности выбора. Поскольку стерт специфический знак литературности, открывается неожиданная возможность присвоить элегическую печаль, разлуку и одиночество человеческому облику поэта. Так утрата литературной (жанровой) мотивировки приводит к своего рода *обнажению темы*.

Кружковое осмысление Веневитинова не было насильственным перетолковыванием безличного эпигонского материала. Не следует забывать, что при атмосфере безнадежной подражательности, которая установилась в поэзии уже в конце 20-х гг., самые незначительные сдвиги могли иметь существенное значение. Это осмысление опиралось на конкретные данные: на отрицательный (и от этого не менее важный) признак утраты жанрового диапазона, на циклизацию темы, подкреплявшуюся внешней циклизацией, и, в особенности, на введение постоянно и единого поэта, перераставшего не только отдельные стихотворения,

но и всю совокупность текста, и проецировавшегося в подразумеваемую жизнь творца.

Особые методы подачи, при наличии соответствующей установки, должны были перестроить банальную элегическую тему и в особенности выделить тот тематический остаток, который в творчестве Веневитинова следует отнести за счет его философских интересов.

Тематика первых немецких романтиков, переключавшаяся с романтической философией, сосредоточивалась, по преимуществу, вокруг двух кругов идей. Во-первых, это были идеи шеллинговой натурфилософии; во-вторых, идеи, проистекавшие из предпосылок романтической и шиллеровской эстетики, с ее концепцией искусства, как особой формы познания и как связующего звена между непримиримостями теоретического и практического разума. Усвоенные литературным рядом, темы эти быстро подвергались специфической переработке и искажению. Уже в немецкой романтической литературе они лишь в единичных случаях представлены в своем чистом философическом виде (так — в некоторых опытах Шиллера и Гете), в большинстве же случаев их ассимилировали себе исконные поэтические мотивы. Так, натурфилософские идеи заново пропитывают материал сказок и легенд (Тик, Новалис), оборачиваясь сказочным антропоморфизмом и символической игрой аналогиями, которая со временем все более эстетизировалась, теряя признаки своего философского генезиса.

Веневитинов привил немецкую тему элегической основе своих стихов, и эта операция прошла не вполне благополучно. В одном из последних стихотворений (уже петербургского периода) читаем:

Открой глаза на всю природу, —  
 Мне тайный голос отвечал, —  
 Но дай им выбор и свободу,  
 Твой час еще не наступал:  
 Теперь гонись за жизнью дивной  
 И каждый миг в ней воскрешай,  
 На каждый звук ее призывной —  
 Отзывной песнью отвечай!  
 Когда ж минуты удивленья,  
 Как сон туманный, пролетят,  
 И *тайны вечного творенья* <курсив Л. Г.>  
 Ясней прочтет спокойный взгляд, —  
 Смирится гордое желанье  
 Обнять весь мир в единый миг,  
 И звуки тихих струн твоих  
 Сольются в стройные созданья.

Этот отрывок удобно поддается двойному чтению. С одной стороны, все эти формулы: тайный голос, туманный сон, стройные создания и т. д. — с такой легкостью находят свое место в поэтическом диалекте 20-х гг. и обрастают соответственными ассоциациями, что для читателя не могло быть ничего естественнее, как отнести это произведение непосредственно к батюшковско-пушкинской элегической школе. С другой стороны, при наличии заведомой установки, в этом же тексте возможно «прочитать» и мотивы, способные ассоциироваться с немецкими философскими идеями. «Природа» — и «тайны вечного творенья» поддавались двойному истолкованию в плане лирическом и в плане натурфилософском. Очевидно, что именно последний аспект «подразумевался» самим поэтом (т. е. это явствует из теоретических воззрений автора и его друзей)<sup>19</sup>.

Но уже в следующих строках того же стихотворения Веневитинов сам компрометирует свою установку:

Не лжив сей голос прорицанья,  
И струны верные мои  
С тех пор душе не изменяли.  
Пою то радость, то печали,  
То пыл страстей, то жар любви,  
И беглым мыслям простодушно  
Вверяюсь в пламени стихов.  
Так соловей в тени дубров,  
Восторгу краткому послушной,  
Когда на доли ляжет тень,  
Уныло вечер воспевает  
И утром весело встречает  
В румянном небе ясный день.

---

<sup>19</sup> Киреевский писал: «Природа была ему доступною для ума и для сердца, он мог

В ее таинственную грудь,  
Как в сердце друга, заглянуть» («Обозрение русской словесности за 1829 г.»).

В 1834 г. в «Литературных мечтаниях» Белинский почти дословно повторил это суждение: «Один только Веневитинов мог согласить мысль с чувством, идею с формой, ибо из всех молодых поэтов пушкинского периода он один обнимал природу не холодным умом, а пламенным сочувствием, и силою любви мог проникать в ее святилище, мог

В ее таинственную грудь,  
Как в сердце друга, заглянуть,

и потом передавать в своих созданиях высокие тайны, подсмотренные им на этом недоступном алтаре» (Сочинения Белинского. М., 1888. Т. I. С. 86).

Так философское постижение «тайн вечного творенья» по инерции трансформируется в воспевание классических: «радости», «печали», «пыла страстей» и «жара любви». Лирический соловей венчает дело.

Приведу еще пример текста, где кружковое философское истолкование должно было надстраиваться над густой массой семантически нейтрализованных поэтизмов:

*Природа не для всех очей  
 Покров свой тайный подымает:  
 Мы все равно читаем в ней,  
 Но кто, читая, понимает?  
 Лишь тот, кто с юношеских дней  
 Был пламенным жрецом искусства,  
 Венец мученьями купил,  
 Над суетой вознесся духом,  
 И сердца трепет жадным слухом,  
 Как вещий голос, изловил! <курсив мой. — Л. Г.>*

Здесь к центральной теме природы присоединяется вторая «немецкая» тема, имевшая своим источником эстетические воззрения ранних романтиков: искусство, как откровение, и поэт, как священнослужитель этого искусства. Эта тема, так же как тема натурфилософская, со временем спустилась с трансцендентальных высот и испытала эстетическое перерождение в образ «романтического» поэта, бескорыстного, одинокого и непонятого толпой. Русский «романтизм» 30-х гг. именно так воспринял эту тему из рук позднего западно-европейского романтизма. Это — поэт Кукольника («Торквато Тассо»), Полевого («Абадонна»), Тимофеева («Художник») и т. д.

Но если тема в 30-х гг. попала в более низкие литературные прослойки и обросла повествовательной знаменательностью, то в конце 20-х гг. она представлена в русской поэзии еще в относительно чистом виде. В это время изобретается новый образ поэта на смену одическому барду, бряцавшему на лире, и «эпикурейцу, ленивому мудрецу» дружеских посланий. Жанровая характеристика этих «поэтов» не случайна. Это — условные персонажи, введение которых мотивирует речь оды или послания. Они не обладают никаким сходством с биографической личностью поэта и, напротив того, обладают чрезвычайным сходством с аналогичными персонажами других поэтов. Поэт Любомудров проистекает не из жанра, как, впрочем, и не из биографической личности, но из теоретической концепции искусства. Этот образ и был одним из первых опытов в области изменения социальной функции литературы, потому что он не замыкался в литературном ряду, но претендовал на общечелове-

ческую значимость: на выражение связи между поэзией и высшими сторонами духовной деятельности человека и человечества.

У Веневитинова к этому кругу идей целиком примыкает знаменитый и тоже в своем роде программный «Поэт»:

Тебе знаком ли сын богов,  
Питомец муз и вдохновенья и т. д.

Отдельные же мотивы, восходящие к немецко-романтическому пониманию поэзии и поэта, проникают почти во все основные стихотворения Веневитинова, но проникают крайне наивным образом, механически сочетаясь с исконными элегическими мотивами.

Так, стихотворение «Жертвоприношение» кончается строками:

Ты можешь.....  
.....  
Отнять покой, *беспечность, радость,*  
И осенить печалью *младость,*  
Но не отымешь ты, поверь,  
Любви, надежды, вдохновений!  
Нет! их спасет мой добрый гений,  
И не мои они теперь.  
Я посвящаю их отныне  
Навек поэзии святой  
И с страшной клятвой и мольбой  
Кладу на жертвенник богине <курсив мой. — Л. Г.>

Здесь последние четыре строки, в достаточной мере «немецкие», нейтрализует контекст: «любовь, надежда, вдохновенье, беспечность, радость», да еще рифмующаяся с «младостью».

С другой стороны, «Послание к Рожалину», о котором уже пришлось говорить выше как об образце классической медитативной тематики с дружбой, разлукой, холодной толпой и т. д., завершается особой концовкой (даже выделенной графически):

Но нет! не все мне изменило:  
Еще один мне верен друг,  
Один он для души унылой  
Друзей здесь заменяет круг.  
.....  
Он сам не жертвует страстям,  
Он сам не верит их мечтам;  
Но, как создания свидетель,  
Он развернул всей жизни ткань.



Ему порок и добродетель  
 Равно несут покорно дань,  
 Как гордому владыке мира:  
 Мой друг, узнал ли ты Шекспира?

Полное понимание этого текста могло возникнуть только у того, кто представлял себе совершенно особое значение Шекспира для поэтики немецкого романтизма, выдвигавшего Шекспира не только в качестве излюбленного писателя и образца для подражания, но в качестве символа подлинного искусства и подлинного соотношения между искусством и «жизнью» («Он развернул всей жизни ткань»).

Философическое истолкование подобных стихов вовсе не насильственно. Каждый текст прежде всего требует понимания, а последнее зависит от свойств апперцептивной среды. Нельзя воспринимать произведение, не понимая, что именно поэт подразумевает под словами: стол, стул, дерево, и что он подразумевает под словами — любовь, душа, вдохновенье и т. п. Чем сложнее комплексы идей, тем больше усложняется этот процесс. Тогда уже речь идет не о вещественном понимании слова, но о большей или меньшей степени богатства возбуждаемых им ассоциаций, то есть начинаются бесконечные градации той *полноты*, с которой текст доходит до сознания читателя. Впрочем, необходимо отличать конструктивные реалии от случайных; последние не столько восполняют, сколько искажают восприятие, потому что происходит незаконная подмена эстетических ассоциаций ассоциациями, связанными с биографическим или идеологическим генезисом произведения. Эти моменты только в некоторых случаях, но далеко не во всех, могут быть плодотворным образом включены в конструкцию<sup>20</sup>. Поэзия Веневитинова как раз и давала возможности плодотворного использования ее идеологических истоков. Смысл «партийной» установки Любомудров был в чтении текста «на немецкий лад». Литературная школа удалась им в том смысле, что у них был аппарат руководящих указаний — *как нужно читать*, но только посвященных было настолько мало, что Веневитинов, в качестве поэта мысли, оказался *кружковым* поэтом. Читатель же, не посвященный в тайны Любомудрия, натурфилософии и романтической эстетики, уверенно и весьма резонно относил его к числу элегических лириков батюшковско-пуш-

<sup>20</sup> Например, то обстоятельство, что «Я помню чудное мгновенье» посвящено А. П. Керн, о которой, в то же самое время, Пушкин упоминает в своих письмах совершенно цензурным образом, — принадлежит к числу реалий явно не конструктивных.

кинской школы. Прорывы в философическую тематику не могли смутить восприятие этого читателя, настолько они были замаскированы контекстом привычного словаря.

Здесь дело, разумеется, не в дуалистическом противоречии между «формой» и «содержанием» и не в том, что «новое содержание» плохо укладывалось в «старую форму». Нового содержания, в качестве особой эссенции плавающего между элементами «старой формы», вовсе и нет в венежитиновском тексте, а есть только основания для того, чтобы ассоциировать некоторые мотивы с теми концепциями природы и искусства и с тем образом поэта, которые стоят за пределами этого текста, в ряду чисто-философских построений. Тот, кому знакомы и близки эти концепции, совершает акт соотнесения, и «содержание» таким образом оказывается внесловесным.

Так называемая «поэзия мысли», как, впрочем, и всякая поэзия, существовала в двух основных разновидностях. В некоторых случаях то, что именуется «содержанием» произведения, соотносится с идеями, имеющими независимое существование в идеологических рядах: гражданском, политическом, философском, религиозном и т. д. (разумеется, в данном случае это — ряды речевые, осуществленные в слове). Это не значит, конечно, что поэтическое содержание можно вынуть, или изложить своими словами, но это означает, что существует некий тематический комплекс, который можно условно отвлечь и соотнести с внеположными смыслами, — как тематику Некрасова можно соотнести с «крестьянским вопросом» или с вопросом о положении русской женщины; как некоторые произведения Гете можно соотнести с современной ему философской проблематикой, а стихи Вячеслава Иванова — с проблематикой религиозно-философской.

Наряду с этим существует иной тип поэзии мысли, отличительным качеством которого является *имманентность*. Здесь все, что дано, дано в реальной словесной ткани произведения и никакая тема не может быть вынесена за пределы литературного ряда. Эту «поэзию мысли» правильнее было бы назвать *поэзией смыслов*, рождающихся из затрудненной семантики. Эта поэзия возможна только на материале непривычного и многозначного (символического) слова, которое возбуждает колеблющиеся признаки и конструирует образы, не поддающиеся единственно верному истолкованию. В результате пробега, который совершает мысль читателя по лабиринтам затрудненных смыслов, возникает фикция *глубины*. (Впрочем, семантическая сложность оказывается фиктивной только при попытке вынесения содержания за скобку, — это не мешает ей оставаться подлинной эстетической реальностью.)

В своей практической, коммуникативной функции словесно оформленная мысль предназначена вызывать результаты, будь то волевое действие или дальнейшее развертывание рассуждения. В имманентной поэзии мысли — мысль оказывается *самозначимой*. Возникает эстетическое созерцание процесса протекания мысли, которая никуда не ведет и ничего не сообщает; по крайней мере ничего такого, что имело бы хождение за пределами данного словесного ряда. Именно на этих принципах основана работа семантически-сложных поэтов: позднего Баратынского, Бенедиктова, в наше время — Мандельштама<sup>21</sup>. По отношению к поэзии этого типа попытки вынесения содержания за скобку либо ни к чему не приводят, либо удается отвлечь тему, которая поглощается заведомо пролитературенным тематическим рядом (так — в элегиях Баратынского).

Принципы обоих типов могут сочетаться в творчестве одного поэта (так, например, у Тютчева, который работает многозначным и изобретаемым словом и вместе с тем исходит из «объективных» философских тем), но нередко они как бы взаимно отталкивают друг друга, — т. е. нередко поэты с отчетливо выраженным внеположным содержанием тяготеют к прозрачной семантике и однозначному словоупотреблению (и обратно).

Теоретики и критики в известном смысле тоже распределяются по этим двум категориям, неизменно склонным к взаимным обвинениям в «бессодержательности». Здесь ключ к таким, например, противоречивым оценкам поэзии Бенедиктова, как оценка Шевырева, соблазнившегося путанной и многозначной семантикой его стихов, — и оценкой Белинского, настаивавшего на внеположных смыслах<sup>22</sup>. То же можно сказать о разноречивых оценках Баратынского; от отзывов, ставивших его в первом ряду поэтов-мыслителей, до замечания Чернышевского о том, что Баратынского «губило отсутствие мысли».

Любомудры 20-х гг. с их предумышленным освещением поэтической деятельности Веневитинова занимали несколько особое положение. Система Веневитинова была лишена внутренней семантической сложности, а вместе с тем те элементы, которые могли быть соотнесены с внелитературными рядами, присутствовали в ней потенциально, не

<sup>21</sup> Исследование принципов этой фиктивной и имманентной семантики выходит за пределы настоящей статьи; им я рассчитываю посвятить в ближайшем будущем специальную работу.

<sup>22</sup> Об этом в моей статье «Из литературной истории Бенедиктова», «Поэтика», № 2, Л., 1927. С. 83–103. [См. также настоящее издание. С. 105–125].

столько в виде развернутых тем, сколько в виде сигналов, позволявших применять к тексту определенный метод чтения.

Во всяком случае, для них были необыкновенно важны те идеологические комплексы, к которым приводились стихи Веневитинова, хотя бы в их узко-кружковом истолковании. Задний план романтической философии и централизирующий образ поэта давали то *единство*, которое представлялось им гарантией философичности этой поэзии. Только ориентацию на единое мировоззрение можно было противопоставить формальной семантике, бытующей в конкретном слове данного текста.

Вот почему любому драм, которым так нужен был программный поэт, не пришло в голову канонизировать Баратынского, хотя предыдущая эпоха передавала его им с рук на руки, в качестве признанного *поэта мысли*. Семантическая сложность, доведенная до той степени силы и совершенства, до какой она доведена в поздних стихах Баратынского, при отсутствии заднего плана, не может дать иллюзию единства, потому что сталкивающиеся и колеблющиеся смыслы всегда кажутся разорванными.

Все в том же «Обзрении русской словесности за 1829 г.», где поэзия Веневитинова объявляется откровением новой философской лирики, Киреевский пишет о Баратынском с уважением, сочувствием и холодностью. Характерно одно из его замечаний: «В Бальном вечере Баратынского нет средоточия для чувства<sup>23</sup> и (если можно о поэзии говорить языком механики) в нем нет составной силы, в которой бы соединились и уравновесились все душевные движения». И тут же рядом он утверждает, что поэзию Веневитинова поймет только тот, «кто в этих разорванных отрывках найдет следы общего им происхождения, единство одушевлявшего их существа...» В данном случае Киреевским руководило верное историческое чутье. Он понимал, что сила Веневитинова не в словесном тексте, а именно в подразумеваниях, что романтические концепции природы, искусства и поэта насыщали и переключали материал банального словаря и элегических тем, возникавших по инерции.

---

<sup>23</sup> Необходимо учесть, что на языке Киреевского чувство и мысль до известной степени равнозначимы: и то и другое означает «содержание».

# Вяземский\*

## 1

Со времен символизма, пересмотревшего основания русской культуры и воскресившего забытые имена в противовес авторитетам предыдущей эпохи, началась полоса историко-литературных открытий.

По тому же пути, естественно, пошла современная наука о литературе, которой нужно было осуществить новые принципы исследования на материале, не обескровленном до той степени, до которой школьная история литературы обескровила «классиков». За последние годы читатель привык к тому, что историко-литературная монография начинается словами: «забытый писатель такой-то».

В ряду имен, погребенных под равнодушием современников или предвзятостью потомков, Вяземский занимает особое место. Разумеется, история русской литературы второй половины XIX в. включила его в свой кругозор в качестве «друга Пушкина» (что было тогда своего рода почетным званием). Но если оставить в стороне точку зрения эпохи, превратившей русскую литературу в своеобразную солнечную систему с бесчисленными спутниками, вращающимися вокруг двух светил (Пушкин и Гоголь), и обратиться к современникам, то вряд ли окажется возможным применить к Вяземскому определение *непризнанного писателя* в том смысле, в каком оно прилагалось к Тютчеву, Каролине Павловой или Аполлону Григорьеву.

Карамзин и Дмитриев видели в Вяземском одного из своих блистательнейших преемников; Жуковский и Пушкин выдвигали его в качестве ответственного представителя критической мысли всей своей группировки; впоследствии Белинский говорил о нем с уважением; журнальные противники считались с ним, а читающей публике было твердо известно, что Вяземский является одним из авторитетнейших критиков эпохи. Некоторые из его статей (например, знаменитый «Разговор между издателем и классиком») имели характер события.

При всем том литературная судьба Вяземского отмечена какой-то неустроенностью, которую он сам сознавал, настойчиво говоря о себе как о литераторе, рассыпавшемся по мелочам и не нашедшем своего места.

---

\* Печатается по: Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 328–364.

Вяземский родился в 1792 г., умер в 1878-м. Он писал с начала 10-х гг. до последних дней своей жизни, т. е. писал чуть ли не в течение 70-ти лет. Но при этом в 50-х–70-х гг. он уже безнадежно отрывается от живой литературной современности. Если же извлечь из двенадцатитомного наследия Вяземского то, что было им написано в период актуальной работы (с 10-х по 30-е гг.) и что реально дошло до современников, то мы получим два тома непервоклассных стихов и том статей, из которых лишь некоторые отмечены полемической остротой и злободневностью<sup>1</sup>. Все же остальное падает на поздние стихи, не имевшие никакого литературного значения, на поздние статьи, преимущественно мемуарного характера, и на политические письма и записные книжки, из которых в 30-х гг. были опубликованы только незначительные отрывки.

Есть явное несоответствие между реальной продукцией Вяземского и тем образом Вяземского — блистательнейшего и оригинальнейшего писателя, который существовал в сознании его друзей и, что важнее, — в сознании врагов. Это противоречие не может быть разрешено для Вяземского, писателя-профессионала, в том смысле, в каком оно разрешается для арзамасских дилетантов: Блудова, Дашкова, Ал. Тургенева, в сущности не писавших, а только вдохновлявших и оценивавших труды своих друзей.

В данном случае мы имеем дело с противоречием между *официальной деятельностью* Вяземского, поэта и критика, и его подспудной работой над письмами и заметками.

Вяземский знал, что его подлинный блеск и своеобразие остались за пределами большой дороги русской литературы. За этими пределами начинается тот камерный Вяземский, который им самим осознавался как единственно настоящий: Вяземский — теоретик и практик «промежуточной литературы», высшим и полным выражением которой явилась «Старая записная книжка».

---

<sup>1</sup> Сюда нельзя даже отнести замечательную книгу Вяземского о Фонвизине (т. V собр. соч.), опыт историко-литературной биографии, в котором широкие исторические концепции сочетаются с богатым документальным материалом.

Эта книга, написанная в 1830 г. и о которой в 1831 г. Пушкин сообщил Плетневу: «Вяземский везет к вам "Жизнь Ф.-Визина", книгу, едва ли не самую замечательную с тех пор, как пишут у нас книги (все-таки исключая Карамзина)» (Переписка Пушкина. СПб., 1906–1911. Т. II. С. 235), — была издана Вяземским с опозданием на восемнадцать лет (в 1848 г.) и, по-видимому, слишком поздно: она прошла незамеченной.

## 2

Официальная деятельность Вяземского-критика была тесно связана с судьбами школы Жуковского — Батюшкова — Пушкина, развивавшейся сначала под знаком карамзинизма, впоследствии под знаком «романтического направления»<sup>2</sup>.

Однако при попытке распределить по этим рубрикам критические суждения Вяземского оказывается невозможным свести концы с концами.

Принадлежность писателя к литературному направлению есть, вообще говоря, явление временное и условное. Она ни в какой мере не покрывает деятельности писателя ни во всей ее полноте, ни на всем ее протяжении. Она всего только свидетельствует о том, что в известный исторический момент в работе писателя проступают признаки, созвучные теоретическим положениям той или иной группировки.

Эти признаки заостряются в моменты борьбы, всегда тяготеющей к коллективным формам, и нейтрализуются в периоды мирной работы, когда каждый отвечает за себя и только за себя. Во всяком случае, историку литературы не следует расстраиваться, когда он сталкивается с высказыванием, которое никак нельзя подвести под партийную принадлежность автора.

Критическая позиция Вяземского была обусловлена его принадлежностью к господствовавшей в русской литературе в течение первых десятилетий XIX в. группе, вместе с которой он проделывал движение от карамзинизма к романтизму. Исторический смысл этого процесса заключался в искании и усвоении прогрессивных языковых и жанровых форм (к 30-м гг. эти формы, а с ними и литературные взгляды Вяземского, перестали быть прогрессивными); термины же, наложенные на этот процесс (карамзинизм, романтизм), отличались крайне неопределенным теоретическим содержанием<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> В своей историко-литературной терминологии исхожу из труда Ю. Н. Тынянова «Архаисты и Пушкин» (см. сб. «Архаисты и повторы». Л., 1929). Ю. Н. Тынянов указывает на полную условность понятия русского романтизма, прилагавшегося к самым различным явлениям, и на то, что реально в основе литературной борьбы 10-х–20-х гг. лежало расхождение между стилистическими принципами младших архаистов (шинниковцев) с их склонностью к крайностям торжественного и, напротив того, «низкого языка», и младших карамзинистов, настаивавших на «среднем штиле» и легком, разговорном языке.

<sup>3</sup> О критической позиции Вяземского подробнее в моей статье «Вяземский-литератор» (Сб. «Русская проза». Л., 1926. С. 102–134. [См. также наст. изд. с. 79–104])

Пушкин назвал Вяземского «сектантом» (sectaire); он и был им тогда, когда этого требовали условия литературной борьбы, — и в том смысле, что ему были дороги общие принципиальные устои группировки. Но при истолковании критических высказываний, рассыпанных по «Записной книжке», наряду с этим сектантством приходится учитывать то обстоятельство, что Вяземского 10-х–20-х гг. отличало безошибочное чутье современности и органически ему свойственная историчность. Динамическое переживание литературы помогло убежденному карамзинисту Вяземскому усваивать и перерабатывать то прогрессивное, что было в принципах архаистических группировок, враждебных карамзинистской гладкости.

Отсюда, например, характерное недоброжелательство во всех его отзывах о Хераскове, говорившем: «чистите, чистите, чистите ваши стихи». Его интерес и особое уважение к Державину, по отношению к которому даже Пушкин проявил нетерпимость пуриста<sup>4</sup>.

И все это приходится рассматривать не в качестве непостижимых противоречий и досадных для исследователя случайностей, но в качестве закономерных проявлений критического вкуса.

Как раз в благополучную, заранее предвидимую и последовательную систему складываются суждения Вяземского второго периода, когда прорвался исторический рост его вкуса, когда непонимание и нежелание понять Белинского, Островского или Толстого придавало его взглядам цельность и предохраняло от уклонений.

Не только в пределах одной и той же эпохи, но в пределах одной и той же группировки действуют представители разных литературных поколений и действуют по-разному. Не безразлично, образовался ли вкус писателя на Расине и Буало, на Байроне и Вальтер Скотте или на немецких романтиках (все эти разновидности имеют место в 20-х–30-х гг.). Особенности литературного воспитания, выбор традиций и авторитетов — все это составляет ту сумму первоначальных навыков, тот основной строй эстетического сознания писателя, на который наслаивается все его дальнейшее развитие.

Литературным воспитанием Вяземского непосредственно руководил Карамзин (после смерти старого князя А. И. Вяземского Карамзин, женатый на его дочери, взял на себя обязанности опекуна и воспитателя малолетнего Петра Андреевича). Личный культ Карамзина, сознание

---

<sup>4</sup> В 1825 г. Пушкин писал Дельвину: «Этот чудак <Державин> не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка... он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии — ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо».



прямой преемственности и всех связанных с нею обязательств были присущи Вяземскому в большей степени, чем кому бы то ни было из карамзинистов.

Карамзинизм прочно связал Вяземского с литературной культурой русского XVIII в. и привил его эстетическим воззрениям некоторую архаичность. Так, к числу принципов, которые в 20-х гг. уже ощущались как устарелые, принадлежит столь характерный для мышления Вяземского критерий *высокого* и *низкого*. Для него всегда существовала иерархия объектов поэтического описания и соответственно этому иерархическая скала стиля и вообще поэтических приемов.

По временам низкие и мелкие жанры могли привлекать и интересовать его в большей мере, чем высокие, но существенно то, что он всегда мыслил себе иерархическое место жанра в общей системе литературы. Для Вяземского всякая намеренная стилистическая грубость и всякий натурализм ассоциировался по жанровым признакам с комедией, сатирой, романом нравов, физиологическим очерком. Позднейшее же стремление бытовой литературы выйти из своего жанрового закоулка и провозгласить себя «литературой как таковой» представлялось ему неприличным посягательством на права высокой темы. Отсюда его сдержанное отношение к Грибоедову, Гоголю, Островскому. Он мог признавать их — и признавал (особенно Гоголя) — замечательными писателями, но не мог примириться с ними в роли властителей дум.

Наряду с жанрово-стилистической иерархией XVIII век завещал Вяземскому иерархию личную. Не только штили, но и писатели разделялись на высоких, средних и низких; это разделение основывалось на учете многочисленных признаков социального и литературного порядка, группировавшихся вокруг центральных понятий *литературного авторитета* и *литературных приличий*<sup>5</sup>.

В представлении Вяземского авторитеты, украшенные историческим значением, возрастом и гражданскими заслугами, являлись необходимым условием для соблюдения приличий и вообще высокого стиля литературных отношений.

---

<sup>5</sup> Законы литературных приличий чрезвычайно сильно отразились на работе Вяземского-мемуариста. В «Записных книжках» и в отдельных заметках он дал образцы высоких мемуаров, не только чуждых скандального и разоблачительного материала, но не допускающих и безобидного мемуарного злословия. Достаточно сопоставить воспоминания Вяземского хотя бы о кн. Евдокии Голицыной, о Е. М. Хитрово и т. д. с данными его же частной переписки, чтобы понять, сквозь какую суровую внутреннюю цензуру проходил материал, как задерживались неприглядные факты и персонаж выходил подчищенным и приготовленным к печати.

Ни в какой мере не обязательно соглашаться со всеми мнениями авторитета, допустимо выражать свое неудовольствие в частных письмах, быть может, даже распространять на учителя эпиграммы в дружеском кругу; но в пределах литературы для публики авторитет — это знамя, неприкосновенность которого необходимо всячески охранять, ибо только она служит гарантией успеха в борьбе с претензиями «литературной улицы».

В этом иерархическом складе мышления находят свое объяснение многие литературные поступки Вяземского. Отсюда культ Карамзина и крайняя нетерпимость этого культа, побуждавшая Вяземского смотреть на каждого противника «Истории государства Российского» как на нарушителя общественной благопристойности. Свое враждебное отношение к Белинскому, свой разрыв с Полевым Вяземский прямо мотивировал невозможностью примириться с «литературными наездниками, кондотьери, низвергателями законных литературных властей».

Но Вяземский первого периода в силу необыкновенной исторической чуткости умел так оперировать устарелыми элементами своего эстетического мировоззрения, что они не только не лежали мертвым грузом, но обогащали и как-то своеобразно поворачивали элементы прогрессивные.

Так, старомодная иерархичность удачно сочеталась в Вяземском с последовательно динамическим ощущением литературы, с тем, что решающим критерием для него являлась историческая, эволюционная значимость писателя, способная перевесить его «объективную» эстетическую ценность.

Именно по иерархическим основаниям в большей степени, чем по эстетическим, Вяземский настаивал на своем предпочтении Дмитриева Крылову. Но в созданный Вяземским образ Дмитриева — литературного авторитета, наряду с высокими традициями, возрастом, гражданскими заслугами, в качестве существеннейшего момента входили те черты деятельности Дмитриева, которые давали ему право претендовать на звание начинателя и реформатора.

Русская литература складывалась для Вяземского в систему, в которой он, при всей скромности в оценке своих дарований, никак бы не согласился занять почтенное место друга Пушкина и вообще «звезды разрозненной плеяды». Для Вяземского Пушкин навсегда остался представителем младшего поколения, гениальным преемником достижений целой эпохи. Вместо солнечной системы с вращающимися спутниками Вяземский мыслил эволюционный ряд, означенный в первую очередь именами Карамзина и Жуковского.

Активная принадлежность к направлению русской литературы, развивавшемуся в течение нескольких десятилетий под флагом сперва карамзинизма, потом романтизма; эластичность вкуса, позволявшая Вяземскому заражаться принципами архаистических группировок (кстати, тоже именовавших себя «романтическими»), далеко уведившими его за пределы программных положений его школы; наконец, первоначальная культура старшего карамзинизма, сделавшая Вяземского носителем некоторых воззрений, типичных для эстетики XVIII века, и навсегда привившая ему иерархические критерии и нормы литературных приличий, — все эти черты образуют литературный облик Вяземского, осуществленный статьями и стихами первого периода.

Вяземский был широко использован своей группировкой. Эволюционируя вместе с ней от 10-х гг. к 30-м гг., он всегда стоит в первом боевом ряду и добросовестно исполняет обязанности теоретика, идеолога и полемиста.

10-е гг. — эпоха борьбы между *новым слогом* Карамзина и *старым слогом* Шишкова, когда Арзамас в качестве временного объединения карамзинистов выделил и заострил те стороны деятельности Жуковского, Батюшкова, Вяземского, В. Л. Пушкина, Дениса Давыдова и т. д., которые были направлены против шишковства с его культом торжественных или, напротив того, подчеркнуто грубых форм, с его враждебностью к карамзинистскому равновесию.

В эти годы Вяземский обслуживает свою школу по преимуществу как полемист и сатирик; он пишет многочисленные эпиграммы на Шишкова и его последователей, прозаическое «Письмо с Липецких вод», в котором осмеивается Шаховской, крайне резкое «Послание к Каченовскому», позволившему себе задеть Карамзина, и т. д.

В 20-х гг. Вяземский берет на себя роль защитника романтического направления. При этом он неоднократно высказывался в том смысле, что ему неясен характер, да и самый факт существования русского романтизма. Для Вяземского — это очередной этап в историческом развитии группировки младших карамзинистов.

С 1822 по 1827 гг. Вяземский дает ряд статей, сосредоточенных не на теории романтического направления, но на рассмотрении творчества русских «романтиков»: Жуковского, Козлова и в особенности Пушкина, который и был величайшим носителем карамзинистских тенденций в русской литературе. Основные статьи этого периода посвящены «Кавказскому пленнику», «Бахчисарайскому фонтану» и «Цыганам».

К 30-м гг. поэтика великой школы Жуковского и Батюшкова оказалась исчерпанной. Корифеи группы, не исключая Пушкина, посту-

пают на положение почетных «стариков». С ними считаются, ими даже любят, но от них уже не ждут спасения. Одновременно в литературе ослабевают жанрово-стилистическая и вообще формальная проблематика.

Принципиально литературные признаки, определявшие собой существование группировок, распадаются, заменяясь признаками социальными и профессиональными. На месте единой по своему социальному составу литературы начала века, отчетливо расчленившейся на программные литературные партии, оказалась литература с крайне спутанными теоретическими предпосылками, ощупью отыскивавшая новые нормы и при этом явно распределявшаяся по двум огромным социальным категориям, которым традиция присвоила названия *аристократической* и *демократической* литературы. (Этими терминами и придется пользоваться, разумеется, как совершенно условными и пытаясь только указать те факты литературного порядка, которые за ними стояли.)

Группа писателей (Пушкин, Жуковский, Вяземский, Баратынский, Дельвиг, Денис Давыдов и т. д.), объединившаяся в 1830 г. вокруг газеты Дельвига, получила название «литературных аристократов» из рук враждебной «демократической» журналистики. Как это часто бывает, полемическая кличка была подхвачена теми, к кому она относилась, и закреплена за ними. Во всяком случае, происхождение термина лишней раз свидетельствует о его условности. Это название указывало в первую очередь на идеологическое направление группы, на некоторые особенности ее литературного мировоззрения и менее всего претендовало на точное определение ее социального состава.

Как бы ни расшифровывали современники термин *аристократия* — по признаку ли происхождения, по признаку ли принадлежности к классу крупных землевладельцев, наконец, по признаку близости ко двору (последний вид «аристократичности» особенно характерен для России, где монархия чуждалась родового дворянства и стремилась возводить на первые степени случайных людей), — все эти категории с трудом применимы к представителям литературной аристократии 30-х гг.

Исключение составляет родовой аристократ Вяземский; но уже заурядое шестисотлетнее дворянство Пушкина не давало ему права на вход в аристократический круг (Пушкин попадает в «высший свет» только тогда и только потому, что он попадает ко двору); то же можно сказать и о заурядом баронстве Дельвига.

Служба при дворе социально канонизировала Жуковского, но самый характер этой педагогической службы был таков, что не мог прикрыть

фикцией придворного аристократизма незаконное происхождение Жуковского от мелкопоместного дворянина и пленной турчанки<sup>6</sup>.

Плетнев, личный друг Жуковского и Пушкина, присяжный критик группы, неизменный и полноправный участник всех ее начинаний, происходил из духовного звания и занимался педагогической работой.

Во враждебном аристократам литературном лагере «демократический журналист» Греч получал чины по своей педагогической службе так же, как и Плетнев; только, в отличие от литературного аристократа Плетнева из «поповских детей», Греч был природным дворянином.

Далее, как бы ни расценивать утверждения Булгарина о том, что он происходил от польского княжеского рода<sup>7</sup>, но он, во всяком случае, был воспитанником «благородного кадетского корпуса» и в юности — гвардейским офицером драгунского полка цесаревича Константина.

Совершенно очевидно, что обе группы дифференцировались не по сословному признаку, — но и внутри аристократической группы невозможно установить единство состава не только по признаку происхождения и сословной принадлежности, но и по признаку классовой функции (землевладение), ни по признаку, так сказать, бюрократическому (служебное положение). Если происхождение Жуковского или Плетнева до известной степени «выкупалось» карьерой и покровительством двора, то, напротив того, мерило гражданской значительности никак не может быть применено к природным (хотя тоже в достаточной степени захудалым) дворянам — Дельвигу или Баратынскому. (Последнему мальчи-

<sup>6</sup> Еще в 1837 г. приятель Жуковского Ал. Мих. Тургенев написал к нему обращение как к наставнику наследника, где между прочим говорилось: «Всем тем, которых называют у нас родовыми, ты неугоден потому, что у тебя нет трехсаженной поколенной ермолафии <шуточное выражение>. В 60 лет жизни мне довелось видеть одного в большом табуе родовых, который не принадлежал к роду, а прочие все носили отпечаток наследников Тараса Скотинина».

Сколько раз слышал я восклицания несчет выбора твоего! Чему быть доброму? Что можем у него занять? Чему научиться? Стихи писать <...> И потому, новторяю тебе, ты ходишь по ножевому острию. Помни, родовая сволочь на все способна» (Памяти Жуковского и Гоголя. СПб., 1907. Приложения. С. 7).

<sup>7</sup> В примечаниях к своим «Воспоминаниям» Булгарин писал: «Были эпиграммы и сатиры, в которых меня изображали каким-то безродным скитальцем! Не могу удержаться от смеха, когда добрые люди играют предо мной роль аристократов. Пусть же они узнают, что и я принадлежу к древнему боярскому роду, поселившемуся в Западной Руси от незапамятных времен». Далее идут пространные доказательства, а заканчивается примечание фразой: «После этого позволяю всем и каждому аристократиться предо мною! Я же по-прежнему остаюсь братом каждого честного, благородного и даровитого человека» (Воспоминания Фаддея Булгарина. СПб., 1846. Ч. I. С. 307, 312).

шеская проделка навсегда закрыла возможность какого бы то ни было служебного поприща<sup>8</sup>.)

Заявляя права на привилегированное положение в русской литературе 30-х гг., сотрудники «Литературной газеты» Дельвига (как впоследствии пушкинского «Современника») опирались на свою профессиональную ценность (имя каждого из них могло украсить обложку любого журнала); на принадлежность к школе, занимавшей в течение нескольких десятилетий господствующее положение; на свое литературное воспитание, отделявшее их от случайных людей (так, Царско-сельский лицей и Московский благородный университетский пансион, откуда вышли Жуковский и братья Тургеневы, давали литературное воспитание, т. е. выращивали воспитанника в атмосфере определенной литературной культуры); наконец, и в особенности, на сознание высокой преемственности. Они как бы владели наследственным величием, законно и непосредственно полученным из рук авторитетов: Карамзина и Дмитриева.

Вопросы литературного положения особенно остро стоят для второй половины 20-х и для 30-х гг., когда социальное происхождение, профессиональное поведение, наконец этический облик писателя — становятся критериями и орудиями литературной борьбы, когда именно в порядке этой борьбы журналы обсуждают шестисотлетнее дворянство Пушкина и его происхождение от арапа Ганнибала, обстоятельства военной службы поляка Булгарина, носившего и русский и французский мундиры, коммерческую аферу Полевого, собравшего по подписке деньги за несуществующее сочинение, и т. д.

В этой связи совершенно особый смысл приобретает упрек Пушкина, с которым он обратился к Вяземскому, узнав о его соединении с Полевым в одном журнале: «Ей-богу — грустно <...> никогда порядочные литераторы вместе у нас ничего не произведут» (Переписка Пушкина. Т. I. С. 353).

Вряд ли в сотрудничестве Вяземского с Полевым Пушкина задевало купеческое происхождение издателя «Московского телеграфа». В это же самое время Пушкин находит возможным объединиться по признаку «порядочности» с журналом Любомудров «Московским вестником», во главе которого стоял М. П. Погодин, из вольноотпущенных крепостных. Существенным оказалось то, что у Погодина имелась литературная

---

<sup>8</sup> Баратынский, будучи воспитанником пажеского корпуса, вместе со своим приятелем по корпусу произвел кражу у отца этого приятеля. Когда дело раскрылось, Баратынский был исключен из корпуса и с трудом добился разрешения поступить на военную службу рядовым. Только после многих лет и усилий он получил первый офицерский чин и возможность выйти в отставку.

генеалогия. Этот питомец Московского университета с отчетливым литературным происхождением и воспитанием не был безродным выскочкой от литературы подобно Булгарину, Сенковскому, Кукольнику и пр. Пусть Погодин унаследовал от своих университетских учителей Раича, Каченовского, Мерзлякова вкусы скорее архаистические и, во всяком случае, враждебные политике Жуковского, Вяземского, Пушкина, — все же у них с Погодиным имелся общий язык сознательно усвоенных и культивируемых традиций, на котором не умели и не хотели говорить ни Полевой, ни Белинский.

В 30-х гг. в «аристократической группе» своим человеком считается Крылов (сын бедного армейского офицера, сам начавший свое служебное поприще в должности «подканцеляриста калязинского нижнего земского суда»). Это единение любопытно по двум причинам: оно подтверждает условность и сложность термина «литературный аристократ» и оно же свидетельствует об отмирании формальных принципов, некогда вдохновлявших группу. Враждебное отношение Вяземского к Крылову как сопернику Дмитриева было бы в 30-х гг. вопиющим анахронизмом. То обстоятельство, что Крылов питался шишковскими традициями, потеряло свою остроту; само наличие традиций мыслилось уже как некоторая самодовлеющая ценность и как достаточное основание для того, чтобы приобщить писателя к кругу «порядочных».

Современники, разумеется, отдавали себе отчет в условности термина *литературная аристократия* (или, как они выражались, «аристократство»): они подразумевали под ним определенный склад *общественной и литературной идеологии*.

В 30-х гг. литературное мировоззрение группы Пушкина — Вяземского — Жуковского (разумеется, соотнесенное с их общественным мировоззрением, исследование которого не входит в задачи этой статьи) обходит формальные вопросы и сосредоточивается вокруг вопросов социально-литературных отношений. Решающее значение здесь имело сознание собственной принадлежности к высокой эпохе русской поэзии или сознательное усвоение традиций этой эпохи. На сочетании ряда факторов социальных, профессиональных, литературных создавалась замкнутая каста писателей с *хорошим литературным положением*. Литературное же положение — это особая категория, в значительной мере не зависящая от степени влияния и популярности писателя.

Традиция связывала писателя этой категории с дворянско-дилетантским периодом русской культуры, когда литературное дело представлялось если не службой при меценате, то благородным употреблением досугов или, в крайнем случае, бескорыстным увлечением; традиция же

отделяла этого писателя от меркантильной и профессиональной современности, когда литература стала куском хлеба, который нередко приходилось вырывать из рук у соседа. Некоторых из писателей этой группы, и в первую очередь Пушкина, время заставило пожертвовать предрассудками аристократического «аматёрства» (выражение Вяземского); но характерно, что в их профессионализме сказывается именно пафос преодоления, сознательного сдвига<sup>9</sup>.

Вяземский был аристократом по происхождению и по положению в свете, но его литературное «аристократство» — это явление особого порядка, при исследовании которого пришлось бы учесть сложное взаимодействие факторов общей идеологии, профессиональных отношений и литературных воззрений<sup>10</sup>.

Так деятельность Вяземского-критика отстаивается вокруг трех центральных моментов, которые и были тремя основными этапами в развитии его группировки:

10-е годы — «Арзамас» и полемика вокруг старого и нового слога.

20-е годы — защита принципов романтического направления, в сущности сводившаяся к защите творчества величайшего из младших карамзинистов — Пушкина.

30-е годы — попытка отстоять жизнеспособность своей группы уже не в плане «формальных» достижений, но в плане социальной и этической правоты.

Разумеется, попытка эта потерпела неудачу, на которую была обречена. Литературные аристократы 30-х гг. могли предъявить истории очень многое, но не могли предъявить самого главного — *новизны*. Им пришлось уступить дорогу новым людям, явившимся «ниоткуда» и не

<sup>9</sup> Вопрос о профессионализации литературы в 30-х годах был принципиально поставлен Б. М. Эйхенбаумом в статье «Литература и писатель» (Звезда. 1928. № 5). В самое последнее время этот вопрос рассматривается в книге Никитина. Тренкина и Грица «Словесность и коммерция» (М., 1928) и в книге В. А. Каверина «Барон Брамбеус (История Осипа Сеньковского, редактора и журналиста)» (Л., 1929).

<sup>10</sup> Именно в плоскость литературных отношений Вяземский пытался перенести вопрос в своей статье 1830 г. «О духе партий; о литературной аристократии»: «У нас можно определить две главные партии, два главных духа, если непременно хотеть внести междуусобие в домашний круг литературы нашей: можно даже означить их двух родоначальников: Ломоносова и Тредьяковского. К первому разряду принадлежат литераторы с галантом, к другому литераторы бесталанные. Мудрено ли, что люди, возвышенные мыслями и чувствами своими, сближаются единомыслием и сочувствием? Союз людей, возвышенных по своим дарованиям и нравственности, скреплен и освящен самою природою: они — союзники, а противники их — сообщники. Сообщество сих последних нестерпимо, непрочное, как страсти, личные выгоды, расчеты корысти, служащие зыбким основанием сим случайным сделкам».



захватившим с собой ни высокой наследственности, ни хороших литературных манер.

### 3

В течение нескольких десятилетий Вяземский добросовестно обслуживал свою литературную партию и свою социальную группировку. Это была позиция литературной, впоследствии литературно-социальной, защиты не столько своих, сколько именно групповых достижений. Вяземский выступает как апологет или памфлетист во имя Карамзина, Жуковского, Пушкина; и этой официальной деятельности Вяземского, при всем ее блеске, всегда присущ оттенок холодности.

В литературе оборонительная позиция характеризуется моментом оправдания уже созданных и в какой-то мере признанных ценностей; наступательная — декларированием еще не проверенных положений. В течение всей своей жизни Вяземский, параллельно оборонительной, вел под своей личной ответственностью другую работу, настаивая на ней и вкладывая в нее подлинную силу своего творческого темперамента. Все, что сделано Вяземским — теоретиком и практиком «промежуточной литературы», отмечено большой личной заинтересованностью, тем более интимной, что эта работа Вяземского так и не дошла до современников, обернувшись дружескими письмами, дневниками и записями, не предназначенными для печати.

Вяземский настойчиво выдвигал в своем душевном складе, в своей биографии и своей литературной деятельности черты разорванности и случайности. («Я создан как-то поштучно, и вся жизнь моя шла отрывочно». «Во всем, что пишу, встречается много вводных подробностей, отступлений от прямого текста, замечается какая-то штучная, наборная, подборная, нередко мозаичная работа».) Он как бы стремится внушить публике, что ей достались только кусочки Вяземского, а «настоящий Вяземский» остался не то неузнанным, не то недоделанным. Он много и с горечью говорил о своем служебном поприще: рано оборвавшаяся политическая карьера и необходимость служить по министерству финансов<sup>11</sup>. Этим обстоятельством Вяземский почти любителю, как символи-

---

<sup>11</sup> В 1830 г. Вяземский записывает в дневнике: «Вчера утром в департаменте читал проекты положения маклерам. Если я мог бы со стороны увидеть себя в этой зале, одного за столом, читающего чего не понимаю и понимать не хочу, худо показался бы я себе, смешным и жалким. Но это называется служба, быть порядочным человеком, полезным отечеству, а нуще всего верным верноподданым» (Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. Т. IX. С. 118).

зирующим весь склад его биографии. Быть может, примерно так же обстояло с его служением по карамзинизму и романтизму.

Если бы собрать и систематизировать высказывания Вяземского, посвященные тому, что он называл *ходячей, домашней, обиходной* литературой, то получился бы довольно обширный кодекс.

В основе лежала общая (по-видимому, подсказанная французскими мыслителями) концепция литературы как выражения общества. Вяземский и здесь оставался верен иерархическому мышлению. В каких-то, разумеется, высоко почитаемых им, формах литературы должны были выражаться «дух времени», широкие культурные движения, высокие гражданские и нравственные задачи, — но сам он тяготел к выражению мелочей, монтажу неповторимых обиходных фактов.

В многочисленных высказываниях (и ими изобилуют предлагаемые читателю выдержки из «Записной книжки») Вяземский развивает теорию документальной литературы и, наряду с этим, литературы устной. Он настаивал на том, чтобы устная литература записывалась; то есть для него было важно не ее бытование в живой речи, но факт ее зарождения в сферах, свободных от густой традиции привычных литературных форм:

«Соберите все глупые сплетни, сказки и не-сплетни и не-сказки, которые распускались и распускаются в Москве на улицах и в домах по поводу холеры и нынешних обстоятельств, — выйдет хроника прелюбопытная. В этих стихах и сказках изображается дух народа. По гулу, доходящему до нас, догадываюсь, что их тьма в Москве, что пар от них так столбом и стоит, хоть ножом режь. Сказано: *la littérature est l'expression de la société* <литература — выражение общества>, а еще более сплетни. Тем более у нас. У нас нет литературы, у нас литература изустная, стенографам и должно собирать ее. В сплетнях общество не только выражается, но так и выхаркивается. Заведите плевальник».

«Мне часто приходило на ум написать свою «Россиаду», не героическую, не в подрыв херасковской, не «попранну власть татар и гордость низложенну» (Боже упаси!), а «Россиаду» домашнюю, обиходную — сборник, энциклопедический словарь всех возможных *руссизмов*, не только словесных, но и умственных и нравных, т. е. относящихся к нравам; одним словом, собрать, по возможности, все, что удобно производит исключительно русская почва, как была она подготовлена и разработана временем, историею, обычаями, поверьями и нравами исключительно русскими.

В этот сборник вошли бы все поговорки, пословицы, туземные черты, анекдоты, изречения, опять-таки исключительно русские, не поддельные, не заимствованные, не благо- или злоприобретенные, а родовые,

почвенные и невозможные ни на какой другой почве, кроме нашей. Тут так бы Русью и пахло — хотя до угара и до ошибка, хотя до выноса всех святых! Много нашлось бы материалов для подобной кормчей книги, для подобного зеркала, в котором отразился бы русский склад, русская жизнь до хряща, до подноготной. А у нас нет пока порядочного словаря и русских анекдотов».

Плевальник на месте священного сосуда поэтического вдохновения и анекдотическая эпопея российских нравов, которой демонстративно присвоено наименование торжественной и скучной поэмы Хераскова, столь красноречивы, что этим символам может позавидовать любая современная теория монтажной литературы.

Есть произведения, которые писатель одобряет, потому что они ему нравятся, и есть произведения, внушающие писателю особое *личное* отношение, потому что он видит в них пищу для собственной системы. С такой именно писательской, ремесленной хваткой Вяземский подходит к образцам обиходной литературы. По «Записным книжкам» можно проследить его интерес к Неелову, Мятлеву, Белосельскому, Растопчину (с его агитационными «афишками» и злободневными комедиями). Нетерпимый критик непрофессиональной литературы, Вяземский как бы любит некачественностью этой продукции. Стихотворная беспомощность светских дилетантов вроде Белосельского и А. М. Пушкина, корявые размеры и ни на что не похожий стиль Неелова, заведомо дурацкие «амфигури» неизвестных авторов из «общества» — все признаки эстетической сомнительности умиляли Вяземского, потому что являлись для него гарантией нелитературности этой литературы и тем самым ее пригодности «выражать общежитие».

Характерно, что и в высоких образцах квалифицированной поэзии Вяземский любил и умел находить *обиходность*. Отсюда его замечательная по смелости и новизне оценка Державина, в котором он усмотрел не торжественное парение, но остроту конкретных описаний, игру вещей и фельетонную злободневность. Этой же стороной Вяземский поворачивает творчество Ив. Мих. Долгорукова. Даже в заметке о Ломоносове он не побоялся написать фразу: «Вот пример политической или газетной поэзии из оды пятнадцатой».

Если теория гражданской литературы одним концом упиралась в поиски нарочито мелких отражений общежития, то с другой стороны она восходила к требованию гражданской ответственности от поэта. XVIII век — эпоха «формального» и жанрового литературного мышления, в пределах которого идеологическая ответственность поэта могла существовать только в порядке особых жанровых образований (поли-

тическая поэзия)<sup>12</sup>. Идеологичность Вяземского должна была столкнуться с этой безответственностью, не изжитой до конца и первыми десятилетиями XIX века.

Вот ключ к замечательной оценке, которую Вяземский дает стихотворным откликам Жуковского и Пушкина на взятие Варшавы и ранее — «милитаристическим» строфам «Кавказского пленника» (см. запись № 70 в: Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929). Патриотическое хвастовство и «географические фанфаронады» — все, что оскорбило нравственное чувство Вяземского как апология насилия, — все это разрабатывалось Пушкиным в качестве законной и необходимой принадлежности одического стиля. Пушкин, разумеется, не был в положении Ломоносова; он мог *не писать* оду на подавление польского восстания, но, поскольку его идеология позволила ему за нее взяться, постольку его, поэта высокой и строгой формальной культуры, должны была увлечь инерция жанра, с которой Вяземский не пожелал считаться.

Вяземский сам был гражданским поэтом. Начиная с 20-х годов злободневные и памфлетные формы все больше вытесняют из его творчества лирику. Наряду с классическими эпиграммами и сатирами Вяземский с особой любовью культивирует *куплеты*. Достаточно обратить внимание на такие заголовки стихов, как: «Пиши пропало», «Да, как бы не так», «Того-сего», «Всякий на свой покров», «В шляпе дело», «Семь пятниц на неделе» и т. п. Заголовки эти проходят через все стихотворение в качестве куплетного рефрена. В 1823 г. Вяземский впервые циклизует злободневные стихи под фельетонным заглавием «Заметки». Эта форма проходит последовательно через всю его поэтическую деятельность. Один из таких циклов в виде эпитафии снабжен фразой, знакомой по «Записным книжкам»: «L'esprit cour les rues» («Ум бегаёт по улицам»). Наряду с заметками и куплетами, у Вяземского в изобилии представлены дорожные стихи («Зимние карикатуры», «Станция». «Коляска» и т. д.) — род фельетонного обозрения из окон кареты.

Свое понимание гражданской поэзии Вяземский обнаружил в письме о «Клеветниках России»: «Для меня назначение хорошего губернатора в Рязань или в Вологду гораздо более предмет для поэзии, нежели во взятии Варшавы». Ода поворачивалась к Вяземскому своими злободневными возможностями (им, например, написаны одические стихи на холеру 1830 г.). И его ода была, разумеется, идеологически ответственной.

---

<sup>12</sup> Вопрос о «жанровой идеологии», снимающей с писателя личную ответственность, впервые поставлен и исследован на материале до-державинской оды в работе Г. А. Гукковского «Русский классицизм», прочитанной им в 1928 г. в Секции изучения художественной словесности при Государственном институте истории искусств.

Вяземский писал о Ломоносове: «Разумеется, что, так как оды Ломоносова написаны на разные царствования, то он должен был иногда порицать то, что восхвалял прежде».

Но сам он стихи в честь Николая I впервые в жизни пишет в 1854 г., когда считает нужным дать перевес патриотическим чувствам над личным нерасположением к царю. На смерть Николая I, в разгаре крымской кампании и нападков европейского общественного мнения на Россию, он демонстративно отозвался одой («18 февраля, 17 апреля 1855 г.», т. XI).

В «Записной книжке» есть заметка:

«Дельвиг говаривал с благородной гордостью: “Могу написать глупость, но прозаического стиха никогда не напишу”»<sup>13</sup>.

Самого себя Вяземский причислял скорее к типу «прозаических» стихотворцев, хотя теоретически отказывал этой категории в подлинном литературном достоинстве. В 1853 г. он заносит в дневник: «Mary Beck писала Лизе (Валуевой): *que je n'étais pas son poète favori parce qu'elle me trouvait trop profond et qu'elle me préférait Joukowski*» <Что я не являюсь ее любимым поэтом потому, что она находит меня слишком глубоким и предпочитает мне Жуковского>. Я отвечал ей: “И таким образом вы, матушка Мария Ивановна, жалуете меня в немцы и проваливаетесь в моей глубокомысленности <...> Вы отчасти правы. Вы в стихах любите то, что в них надобно любить, что составляет их главную прелесть: звуки, краски, простоту. Этого всего у меня мало, а у Жуковского много. Только в стихах моих порок не тот, который вы им изволите приписывать. Это была бы еще не беда, а беда та, что я в стихах своих часто умничаю и вследствие того сбиваюсь с прямого поэтического пути, что вы и принимаете за глубокомысленность”».

В сущности это было творчество некрасовского типа, с теми же смешанными признаками торжественности, пародийности и злободневности, причем все это гораздо характернее для поэтики Вяземского, чем та *poesie fugitive*, которой он в молодости отдавал дань и которая заслужила ему в дружеском кругу прозвище «Шолье Андреевича».

Гражданская поэзия Вяземского так и не нашла для себя исторической среды. Для раннего периода (10-е–20-е гг.) все обстоит сравнительно благополучно: политическая продукция Вяземского прямо по назна-

<sup>13</sup> Крайне характерное высказывание для поэта 20-х гг. Поэты 30-х, 40-х, 50-х гг. скорее постеснялись бы «глупости», чем прозаичности. «<...> мои стихи, — писал А. С. Хомяков, — когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатер везде проглядывает и, следовательно, должен наконец задунить стихотворца». Ив. Аксаков сам утверждал, что в его стихах «нет никакой художественности».

чению попадает в довольно устойчивую, полуполицейскую-полулитературную, категорию «возмутительных стихотворений». Таким образом первоначально это было работой в области модного в либеральных кругах жанра; только впоследствии Вяземский вырабатывает самостоятельный тип политического стихотворения, но впоследствии ему уже не на что было опереться. С годами остывал антиправительственный пафос Вяземского, но его темперамент поэта-публициста оставался в силе: только этот темперамент работает впустую. Гражданская поэзия Вяземского прошла незамеченной, потому что она не смогла выполнить основную функцию гражданской поэзии — функцию ораторского возбуждения слушателей. У Вяземского и не было слушателя, то есть того слушателя с определенной социальной характеристикой, который был у Рылеева, впоследствии у Некрасова, Добролюбова или Надсона. Политические оды, сатиры и куплеты Вяземского повисли в неопределенности его либерализма, который по самому своему существу не мог образовать ни впечатляемого слушателя, ни питательной среды для тенденциозной литературы.

Политическое мировоззрение Вяземского состарилось вместе с его литературными взглядами. К 40-м гг. он уже прочно занимал место в рядах консервативной части русского общества. Молодого же Вяземского отличают устойчивые антиправительственные настроения, сочетающиеся с умеренностью политических вожеланий. В наше время мы определили бы Вяземского как либерала, но, разумеется, это аристократическое фрондерство никак не совпадало с революционным «либерализмом» 20-х гг. Вяземскому был чужд уверенный, идеологически выдержанный монархизм Жуковского, как были чужды броски Пушкина от крайне радикальных идей до принципиальной апологии самодержавия. «Клеветникам России» как раз и явилось одним из таких бросков, и этот акт пушкинского максимализма внушил щепетильному аристократу непреодолимую брезгливость.

Характерны расхождения в исторических вкусах. В спорах с Пушкиным, поклонником Петра I, тирана и максималиста, Вяземский за счет Петра превозносит Екатерину, «смягчившую нравы»<sup>14</sup>. Пушкин не терпел Екатерину, как он не терпел ее любимого внука Александра. Напротив того, какие-то «петровские» черты примиряли Пушкина с

---

<sup>14</sup> Один из таких споров между прочим описан в «Записках» Смирновой (впрочем, мало достоверных): «Вяземский с горечью порицал приемы Петра и превозносил Екатерину» (Смирнова А. О. Записки. СПб., 1894. С. 101). Противоположение между Петром и Екатериной занимало Вяземского еще в 1873 г., когда он писал «Отметки при чтении исторического похвального слова Екатерине II, написанного Карамзиным» (Т. VII. С. 345–373).

Николаем I. Напомню известную запись в «Дневнике» Пушкина: «Кто-то сказал о государе: Il y a beaucoup du prarorchtique en lui et un peu du Pierre le Grand <«В нем много от прапорщика и немножко от Петра Великого»> («Дневник Пушкина». Пб., 1923. С. 18).

Вяземский был с головы до ног человеком александровской эпохи, и, как многие ее представители, он при всей своей оппозиционности был раз навсегда подвержен той атмосфере личного очарования и очарования мировой славы, которую сумел создать вокруг себя Александр. Вяземский никогда не мог простить Николаю Павловичу снижения, вульгаризации, методов управления и особенно методов ведения иностранной политики; кроме того, его оскорбляла утрата «высоких форм» придворного обихода екатерининских и александровских времен. Он не любил Николая I — и не любил со взаимностью<sup>15</sup>.

Резкость и острота политических высказываний молодого Вяземского — явление по преимуществу стилистическое, обусловленное особенностями темперамента и сатирическими навыками; по существу же они отмечены всеми признаками лояльности. Это та умеренность, которой свойственно отвергать явления не в их существе, но в их крайностях и злоупотреблениях, как ей свойственно принимать явления в их зачаточных или непоследовательных формах.

Так, Вяземский упорно желал и упорно опасался освобождения крестьян. Так, чуждый революционным поползновениям декабристов, решительно отклонивший попытку привлечь его к тайному обществу, он не мог удержать негодования и отвращения при виде правительственной расправы с верхами образованного дворянства. С другой стороны Вяземский с достаточной определенностью высказывался по вопросу о злоупотреблении самодержавной властью, но при этом, по-видимому, никогда не покушался на монархический принцип (что неоднократно делал Пушкин).

Не менее характерна позиция, занятая Вяземским в польском вопросе (эта позиция тем более интересна, что она стояла Вяземскому всей его служебной карьеры). Вяземский, любивший и ценивший поляков,

---

<sup>15</sup> Так, например, в 1854 г. Вяземский в своем дневнике следующим образом комментирует высказывания французской прессы по поводу русско-турецких отношений: «Таким образом, Наполеон говорит, что император Николай лжет. "Moniteur" не простой журнал, а официальный орган французского правительства. Опровергается здесь не пота, не депеша Нессельроде, а манифест, т. е. собственные слова государя. Тут нет обиняков, двусмысленностей, а просто ответ одного царя другому царю: "неправда". И после того Киселев <русский посланник> остается в Париже, еще, может быть, поедет охотиться в Фонтенебло. До чего мы дожили!» (т. X. С. 80).

возмущавшийся предательской политикой русского правительства в Польше, никогда, даже в самых интимных и раздраженных письмах, не договорился до той мысли, что захват чужой страны есть акт международной несправедливости. Он говорил о злоупотреблениях, о том, что не сумели добиться доверия поляков и впустую раздражали национальное самолюбие. Крайнее, до чего он дошел, — это утверждение, что захват Польши является ошибкой, а сама она — обузой для России, не умеющей с ней обращаться, что она компрометирует и запутывает русскую политику. Этого оказалось достаточным для того, чтобы русский чиновник, по обвинению в «польских симпатиях», был со скандалом изгнан из Варшавы.

«Некрасовщина» Вяземского, возросшая на неверной почве аристократического фрондерства и неопределенно-оппозиционных настроений, не нашла читателя, а школьная традиция отнесла его к «пушкинской плеяде» в качестве автора элегий, романсов и медитаций.

Прозаик в свою очередь раскалывается на исторического Вяземского, карамзиниста и романтика, автора арзамасских памфлетов и статей о Пушкине, — и на какого-то «индивидуального» Вяземского, чьи взаимоотношения с историей не вполне ясны и благополучны.

При благоприятной исторической конъюнктуре работа Вяземского в области теории и практики обиходной литературы могла бы явиться основополагающей. 10-е и начало 20-х гг. были мало пригодны для этого как эпоха по преимуществу «формального» литературного мышления. Литература тогда неспособна была выражать, потому что каждая тема, попадая в замкнутый на себя литературный ряд, немедленно подвергалась *эстетической нейтрализации*. Она переставала существовать в своем общечеловеческом виде и начинала жить по законам того жанра, к которому ее прикрепляла поэтика эпохи. Так, любовь, смерть, печаль, дружба, разлука, упомянутые в стихах, воспринимались уже не как житейские события и душевные состояния, но как признаки элегического рода.

(Разумеется, в данном случае, как и всегда в истории литературы, речь идет не о точном законе, но о тяготениях и приближениях. Уже первые влияния сентиментализма расшатали классическую «формалистичность», но инерция нейтрализованных смыслов и жанровой, т. е. насквозь литературной, тематики давала себя чувствовать очень долго.)

Благоприятный момент как будто бы наступает к 30-м годам. Это время всеобщего недовольства, раздражения против совершенных и уже неподвижных форм школы Жуковского — Батюшкова — Пушкина и настойчивых поисков каких-то новых тематических элементов, которые



современники называют то *глубоким содержанием*, то *подлинным чувством*, то *отражением жизни*.

Все это сводится к стремлению уничтожить формальную непроницаемость литературы и открыть материал, который, вступая в поэтическую конструкцию, все же не поглощается ею, но продолжает жить второй жизнью в качестве факта душевного или общественного бытия человека.

Среди разнобоя различных «содержаний», которые предлагают в 30-х гг. различные группировки (философское содержаниелюбомудров, бытовое содержание натуральной школы и т. д.), Пушкин и Вяземский оказываются методологами особого *гражданского содержания*, но, разумеется, их гражданственность отличалась от той, которую несколько позднее Белинский на многие десятилетия привил русской литературе.

Их материал — это история, притом история героическая и анекдотическая (великие люди и мелочи о великих людях); история литературы и история нравов, по преимуществу салонных, придворных, литературных, помещичьих, — именно по этим рубрикам распределяется материал пушкинских анекдотов и «нравоописательных» фрагментов «Старой записной книжки» Вяземского.

Приближалось то время, когда попытки аристократического нравоописания должны были безоговорочно уступить дорогу крестьянско-чиновничьему материалу и гуманной идеологии «демократического» натурализма. Но в начале 30-х годов, при наличии интереса к материалу, еще отсутствовало условие обязательной «демократичности» в его подборе, и тогда, казалось бы, могла утвердиться гражданская литература в том аспекте, в котором ее разрабатывали Пушкин и Вяземский. Между тем этого не случилось.

Литературное явление может дойти до сознания читателя и, следовательно, получить историческую значимость лишь тогда, когда оно отвечает культурным потребностям более или менее широкого читательского слоя, либо в том случае, если оно обосновывается принципами литературной школы. Понятие литературной школы никак не может быть построено на основании сходства между произведениями входящих в нее писателей, ни на основании единства их мнений и вкусов. При всякой попытке установления подобных *единств* факты немедленно и безнадёжно рассыпаются. Между тем литературная школа — совершенно реальная категория, без которой вряд ли может обойтись история литературы. Литературная школа — это прежде всего способ давать читателю точку зрения на творчество писателя (эту функцию могут выполнять программно-теоретические высказывания представителей группи-

ровки, манифесты и декларации), наконец — работа критика, состоящего при школе. Элементы творчества не преподносятся просто, но декларируются, и к ним прилагается *ключ*. Символисты, например, откровенно преподавали публике методы усвоения своих стихов. У карамзинистов, которые были школой в ином смысле, принудительное обучение читателя носило иной характер, но и они предлагали ключ, останавливая внимание на моментах реформы слога и жанров. Таким образом школа выделяет в разнообразных и индивидуальных произведениях своих представителей некоторые общие признаки, включает их в систему и внушает читателю отношение к ним как к принципиальным, актуальным и осознанным. Вне этих условий — т. е. вне поддержки теоретическим осмыслением школы или сочувствием широких читательских масс, которые тогда сами находят в произведении то, чего ищут, — литературное явление вообще не может «дойти». Какой бы внутренней стройностью ни обладала в этом случае одинокая и индивидуальная система, — в историческом ряду она рассыпается на элементы, которые представляются случайными или преждевременными.

Очевидно, что аристократическая гражданственность Вяземского не могла опереться на интересы и потребности широкого читателя 30-х гг., т. е. читателя «демократического», того, который в своей низшей прослойке поддерживал Булгарина и нравоописательно-авантюрную литературу, а в высшей (несколько позже) — натуральную школу и Белинского. Адекватность читательского восприятия заменяла писателям этого лагеря аппарат литературной школы. Но у обиходной литературы Вяземского отсутствовал и этот аппарат.

Школа — это форма литературных отношений, которая может осуществляться только при известных условиях. Литературные принципы 10-х и 20-х гг. выветрились в 30-х. Для образования же школы на новых основаниях, притом вне поддержки широких читательских слоев, не хватало данных, потому что литература вступила в промежуточный период, период использования, переработки и преодоления высоких достижений предыдущих десятилетий. Дальнейшее использование причин, по которым не могли осуществиться в это время настоящие литературные группировки, завело бы нас очень далеко. Во всяком случае, все попытки этого рода оказались в большей или меньшей степени несостоятельными.

Как бы угадывая обстановку, Вяземский ни в какой мере не настаивал на популяризации той своей работы, которую сам больше всего ценил. Он неоднократно высказывался в том смысле, что его письма — лучшее из всего, что он написал, несколько, по-видимому, не смущаясь тем

обстоятельством, что они не могут быть опубликованы при его жизни. Что касается «Записных книжек», несомненно поглотивших большие творческие силы, то Вяземский редко и сдержанно упоминает о них и в 20-х–30-х гг. крайне скупой доводит их до сведения публики. В сущности все сводится к небольшим отрывкам, напечатанным в «Северных цветах» Дельвига и в «Московском телеграфе». Лишенные ключа, они оказались плохо поданными и, вероятно, поэтому влились в категорию модной тогда журнальной «смеси». Разумеется, с журнальной «смесью» здесь было много общего, но при наличии благоприятных условий «Старая записная книжка» Вяземского могла бы стать большой эпопеей «общежитейских мелочей», по отношению к которой «смесь» должна была бы занять положение если и аналогичного, то все же низшего, вульгаризованного вида. Впоследствии «Записные книжки» попали на страницы «Русского архива» 60-х–70-х гг., где растворились среди эстетически-безразличного мемуарного материала.

Так, у Вяземского имелась значительная продукция в области обиходной литературы и вполне разработанный теоретический аппарат, но аппарат этот не был пущен в ход, а материал в течение десятков лет оставался неопубликованным. Вяземский, по-видимому, сознавал, что эпоха не примет его неофициальное литературное лицо, т. е. его аристократическую и несколько архаическую гражданственность.

Этот подспудный и «индивидуальный» Вяземский, конечно, не внеисторичен в точном смысле этого слова. Мы можем учесть в нем воспитание, навыки, традиции — все черты литературной наследственности. Самые жанровые истоки опытов Вяземского легко отыскиваются в эпистолярном, мемуарном, анекдотическом материале XVIII и начала XIX века, но в какой-то момент и в каком-то направлении эта исторически обусловленная творческая личность как бы отрывается от текущей истории и продолжает работу под своей собственной ответственностью как некоторое внутренне важное дело. Имеет ли здесь место опоздание, «предвосхищение» или отклонение в сторону, — во всяком случае через неопределенно долгие промежутки времени эта *ненужная* деятельность может пойти на потребу людям другой литературной эпохи.

#### 4

То, что наша литературная современность, с ее неопределенными беллетристическими формами и повышенным интересам к мемуарам и материалам, создает благоприятные условия для восприятия неофици-

альной деятельности Вяземского, именно это обстоятельство заставляет с большой осторожностью решать вопрос о литературности «Старой записной книжки». Навыки нашего эстетического сознания могут побудить нас создать концепцию *литературного жанра* и приписать эту концепцию Вяземскому.

Современная наука о литературе склонна отрицать существование твердой границы между *поэтическими* и *практическими* произведениями словесности<sup>16</sup>. Но это положение не позволяет нам ни растягивать до бесконечности и до полной бесформенности понятие литературы, ни ставить знак равенства между литературной функцией, скажем, дружеского письма и романа или поэмы. Если подобное приравнивание до некоторой степени возможно в эпохи спутанных жанров и недифференцированной беллетристики, то не следует забывать, что Вяземский был воспитан на строгих жанровых формах и на остром ощущении поэтического.

Вяземский любил называть письма, анекдоты, записки — *литературой*, прибавляя в этом случае эпитеты: *обиходная, житейская, ходячая*; эти эпитеты и решают дело. Во-первых, иерархическое мышление Вяземского оставляло неприкосновенной область высокой и вообще «настоящей» литературы. Этим Вяземский не предпрещал вопроса о том, какая из двух литератур «лучше», но устанавливал их границы и предохранял от смешения. Во-вторых, эти эпитеты подчеркивали, несомненно, дорогую для Вяземского специфичность «второй литературы». Задача состояла не в том, чтобы возвести «Записные книжки» на степень литературного произведения; суть была как раз в том, чтобы сохранить за этим произведением все дифференциальные качества промежуточной литературы, литературы особого назначения. «Записная книжка», адекватная поэме или роману, тотчас же потеряла бы свой принципиальный смысл.

Это самоограничение (от которого пыталась, например, отказаться современная литература фактов, теоретически прокламированная левовцами) заостряло опыты Вяземского. Они живы *промежуточностью*, сталкивающей в себе признаки и условия двух рядов. Это была литература в том смысле, что автор полностью брал на себя ответственность за словесный строй своих записей (т. е. слог являлся необходимостью, а не

---

<sup>16</sup> Эта точка зрения была обоснована в статье Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» (Архаисты и новаторы. Л., 1929. [Ранее в: ЛЕФ. 1924. № 2. Первоначальное название «О литературном факте»]). Ю. Н. Тынянов выступил против традиционных критериев — литературного и вилитературного — и показал, как в различные эпохи (и в различных условиях) разные словесные структуры приобретают признаки литературности.

украшением, как во многих «хорошо написанных» письмах или мемуарах), — и это же было отражениями, монтажом фактов, что присоединяло к ответственности за слова ответственность за «вещи». Создать законченные словесные конструкции, не убивая и не пролитературивая факта, — в этом пафос «Записных книжек», и в этом же их основная техническая проблема.

Но если по методологическим основаниям, а также потому, что мы почти не располагаем высказываниями как самого Вяземского, так и современников по поводу «Старой записной книжки», едва ли возможно ставить вопрос о том, организовывал ли Вяземский новый литературный жанр, — то вопрос о жанровой организации «Книжки» как особого вида словесного творчества остается в полной силе. Фрагменты, из которых она составлена, могут быть сведены к нескольким основным видам, чередующимся между собой. Это — мемуарный отрывок, анекдот (исторический, светский, литературный), литературно-критическое или политическое рассуждение, характеристика, афоризм и т. п. Жанровые источники каждого из этих видов в отдельности в достаточной мере ясны: стоит обратиться к столь модным в конце XVIII и начале XIX в. мемуарам, а также к сборникам анекдотов, изречений, портретов, наконец к критическим и политическим статьям.

Внутри каждого из этих жанровых образований Вяземский даже традиционен. Но этого никак нельзя сказать о принципе чередования отдельных фрагментов. Этот принцип по существу *отрицательный*. Вяземский как бы уничтожает все возможные мотивировки сосуществования фрагментов. В «Старой записной книжке» отсутствует и свойственная дневнику централизация материала, который стягивается и управляется личностью пишущего, и свойственная мемуарам хронологическая связь. В ней нет ни жанрового единства сборников анекдотов и изречений, ни тематического единства философических фрагментов. Из всех возможных мотивировок остается мотивировка заглавием. Записная книжка и есть форма ничем не predetermined совмещения материала.

Из «Записной книжки» Вяземского можно удалить отдельные фрагменты, можно перетасовать оставшиеся, можно было бы вставить отрывки из его писем и статей, — все это не нарушая системы; но достаточно было бы только распределить и расположить фрагменты по родам — анекдот к анекдоту, критическая заметка к заметке и т. д., — чтобы «Старая записная книжка» перестала существовать. Таким образом этот гипотетический эксперимент выдает нам основной признак построения, который и оказывается отрицательным признаком немотивированного и умышленно непоследовательного подбора записей.

Тем самым «Записная книжка» являлась предельной и совершенной формой для литературы фактов. Теоретически она предполагала автора, свободно противопоставленного вселенной и считающего возможным наблюдать, рассуждать и повествовать, не оправдываясь перед читателем. На деле эта непредопределенность, разумеется, оказывается фиктивной (но эта фикция эстетически важна, потому что подчеркивает конструктивный принцип).

«Старая записная книжка» не свободна, как не свободна всякая система. Она ограничена не только идеологически, потому что идеология Вяземского предоставляет ему определенную и не слишком широкую сферу интересов; она ограничена и формально, поскольку в ней образовалась своя жанровая инерция, отстоявшаяся в нескольких, все возобновляющихся, типах записей.

Писатель видит только то, на что умеет смотреть. Впервые написать о вещи, на которую еще никто никогда не указал пальцем, будь то пейзаж, человеческое лицо или душевное состояние, — значит сделать большое литературное открытие. Обычно же определенные жанровые системы привычно втягивают в себя определенные ряды вещей, узнаванию которых автора научила традиция.

В «Записной книжке» сужение идеологического и формального диапазона способствует образованию единства в системе записей: литературные вкусы, политические мнения, житейские взгляды управляются единым стилем умственной и нравственной культуры. Этот склад особым образом препарировал исторические, политические, литературные записи и в то же время начисто исключал возможность записей дневникового характера, т. е. имеющих касательство к «внутреннему человеку».

Интерес к словесному закреплению душевной жизни, к автопсихологизированию, принадлежит отдельным эпохам и — внутри каждой эпохи — отдельным поколениям и группировкам. В конце 30-х и в 40-х гг. «внутренний человек» расцвел пышным цветом. Переписка Белинского, Станкевича и Бакунина, переписка Герцена с женой и Огаревым — документально свидетельствуют о том праве на внимание ко всем своим сложностям и глубинам, которое предъявляла тогда человеческая психика. Но уже в конце XVIII — начале XIX в. русский сентиментализм выдвинул *внутреннего человека*, разумеется, не в аспекте надрывов и психологических противоречий, но по линии чувствительного морализирования и интереса к движениям «сердца и воображения». Этот полукарамзинистский-полунемецкий тон душевной жизни отразился как в письмах самого Карамзина, так и в письмах Жуковского и Ал. Тургенева (также и в дневниках Тургеневых).

Совершенно иной тон господствует в интимной литературе писателей французской ориентации. «Записная книжка» Вяземского, дневник Пушкина, письма Пушкина, Вяземского, Дениса Давыдова, Грибоедова, Баратынского — неуклонно свидетельствуют об уверенности в том, что «душа» является частным делом каждого человека, настолько частным, что ее движения не подлежали не только вынесению в широкую литературу, но даже закреплению в словесных формах, предназначенных для самого себя (дневник) или для ближайших людей (письма).

Характер этой интимной литературы органически связан с формой дружеских отношений, столь различными в разные эпохи (самый обычай дружбы распространен не всегда в равной мере). Требовательная, эмоциональная, не останавливающаяся ни перед какой откровенностью, богатая коллизиями, разрывами, примирениями, — дружба 40-х гг. очень далека от тех отношений, которые в 20-х гг. назывались дружбой. Например, в «Былом и думах» Герцен приводит письмо Грановского 1849 г.: «На дружбу мою к вам двум (т. е. к Огареву и ко мне) ушли лучшие силы моей души. В ней есть доля страсти, заставлявшая меня плакать в 1846 и обвинять себя в бессилии разорвать связь, которая, по-видимому, не могла продолжаться. Почти с отчаянием заметил я, что вы прикреплены к моей душе такими нитками, которых нельзя перерезать, не захватив живого мяса» и т. д. (Сочинения Герцена. СПб., 1905. Т. 1–7. Т. II. С. 392).

Совершенно очевидно, что ни Пушкин, ни Вяземский *не могли бы* написать эти строки.

В кружке Пушкина, например, близость основывалась на единстве бытового уклада, на общности литературных и светских интересов, — и ни в какой мере не предполагала интимности. Если друзья 40-х гг. были исповедниками и жестокими судьями нравственного бытия, то друзья 20-х гг. были в первую очередь собеседниками и собутыльниками. Вот почему не правы биографы, утверждавшие, что Пушкин был, в сущности, одинок и лишен *настоящих* друзей. У Пушкина были как раз такие друзья, в каких он нуждался. Вряд ли для него могли иметь прелесть отношения вроде тех, какие связывали Белинского и Бакунина, Герцена и Огарева.

По меньшей мере наивно было бы предполагать, что у Пушкина или Вяземского отсутствовала «психология»; у них только имелся особый способ обращения с этим фактом своей биографии. В частности, у Вяземского не оказалось бы недостатка в материале, если бы он пожелал пойти по пути автопсихологических признаний. Вяземский был ипохондриком, подверженным длительным припадкам хандры и подавленнос-

ти. Его судьба отмечена трудами и несчастьями в количестве, достаточном для возникновения «душевной жизни». Ему пришлось пережить всех своих детей (за исключением одного сына), испытать множество сердечных увлечений, крушение служебной карьеры, тяжелые и оскорбительные отношения с правительством, смерть друзей и одиночество среди нового поколения — и все это оставило самые незначительные следы в его письмах и никак не отразилось на «Записных книжках». Между этой замкнутой сферой душевной деятельности и писательской работой Вяземского было прервано сообщение.

Впрочем, в «Записной книжке» Вяземский демонстрирует себя читателю, но только не в качестве частного — а тем более внутреннего — человека, но в качестве *деятели*. Свою внешнюю биографию, историю писателя и гражданина, имевшую, по его мнению, общезначимый интерес, он тщательно фиксировал и документировал. Так, например, им внесены в «Записные книжки», в виде отдельных «дел», материалы, касающиеся его «польской истории» (т. е. удаления из Варшавы) или истории правительственного запрещения издавать газету. Официальные бумаги, письма должностных лиц и его возражения собраны, расположены в хронологическом порядке и комментированы.

«Старая записная книжка» и была выражением того *внешнего человека*, каким Вяземский являлся в обществе и каким описал его Вигель: «Вяземский, со своими прекрасными свойствами, талантами и недостатками, есть лицо ни на какое другое не похожее, и поэтому необходимо изобразить его здесь особенно. Он был женат, был уже отцом, имел вид серьезный, даже угрюмый, и только что начинал брить бороду. Не трудно было угадать, что много мыслей роится в голове его, но с первого взгляда никто не мог бы подумать, что с малолетства сильные чувства тревожили его сердце: эта тайна открыта была одним женщинам. С ними только был он жив и любезен, как француз прежнего времени; с мужчинами холоден, как англичанин, в кругу молодых друзей был он русский гуляка <...>»

Это органическое и принципиальное «бездушье» придавало особый вес стилистическим моментам. «Душа» писателя оказалась изъятой из поля зрения читателя. Читатель искал и находил необходимое единство и характеристику автора в слове.

То обстоятельство, что Вяземский не был прозаиком в нашем смысле слова, т. е. беллетристом, не было существенно для наследников карамзинистской эпохи, когда на очереди стояла выработка письменной речи и когда стилистическое мерило прилагалось решительно ко всему, вплоть до сочинений по химии и географии.



О смелости прозаического и поэтического слога Вяземского много говорили современники: одни с восхищением (Пушкин), другие (Карамзин, Ал. И. Тургенев, Блудов, Жуковский) с оттенком неудовольствия и опасений за «чистоту русского языка».

Вопрос о стилистических экспериментах Вяземского очень сложен и требует специального исследования; он тем более сложен, что эти опыты носили какой-то индивидуальный и камерный характер и не могут быть полностью подведены ни под одну из категорий языковых исканий первой половины XIX в., начиная от карамзинской реформы и кончая той ломкой языка, которую производили писатели 30-х–40-х гг. Приувеличенная метафоричность, ритмизация прозы, внедрение диалектизмов и варваризмов — все это, пользуясь выражением Вяземского, «яркие заплатки», чуждые его языковой системе. Отказываясь от всякой апелляции к стиховым приемам и от всякой лексической пестроты, он оперировал нормальным словом русского литературного языка и шел по пути сложных и не слишком явных для широкого читателя морфологических и синтаксических нарушений.

Стилистика Вяземского строится на двух основных принципах, причем противоположных друг другу: от Карамзина он унаследовал длинную и, при всей ее легкости, довольно замысловатую фразу; эту фразу Вяземский утяжелил и в таком виде сохранил до конца для тех случаев, когда он считал нужным писать торжественно; с другой стороны, он с годами вырабатывал синтаксис необыкновенно сухой и лапидарный (тот же процесс постепенного приобретения стилистической сухости можно проследить по письмам Пушкина); этот второй принцип получил особое развитие в «Записных книжках».

Публика судила, осуждала или одобряла слог Вяземского по его статьям; друзья — кроме того, по письмам. Естественно, что в «Записных книжках» его стилистические принципы должны были осуществляться с меньшей небрежностью и случайностью, чем в переписке, и с большей свободой, чем в журнальных выступлениях.

Конструктивный принцип «Записной книжки» позволял идти по вершинам материала. Из любого факта можно было выжать воду и свети его к «самому главному», потому что предлагаемые читателю факты не требовали ни экспозиции, ни специальных приемов введения. Каждый эпизод мог начинаться *in medias res* и кончаться на любом месте, а фрагментарность подсказывала широчайшие возможности отбора, пропуска, недоговаривания и подразумевания.

Все эти условия так или иначе перестроили те жанровые формы, к которым принадлежат отдельные фрагменты «Записной книжки»; су-

ественнее то, что из сочетания стилистических (лапидарный слог) и структурных условий выкристаллизовался оригинальный тип записи, основным свойством которой является *краткость*.

Эти мелочи, изредка разбросанные среди больших отрывков, количественно занимают самое незначительное место, но они-то и являются тем идеальным выражением и пределом, к которому стремится вся система. В отличие от всего остального материала книжки (мемуарного, анекдотического, статейного), который только испытывает на себе воздействие принципов ее построения, — *мелочи* эти целиком возникают из этих принципов, потому что они всецело основаны на возможности беспредельно сжимать материал, отжимая из него все, вплоть до тематического и повествовательного костяка. Организуется запись в две, три, четыре строчки; эта запись — не анекдот, потому что в ней нет фабульного разрешения, и не афоризм, потому что в ней отсутствует протекающие мысли: это чистое, обнаженное словесное построение — *фраза*.

В некоторых случаях эффект основан на подразумевании. Укажу на такой шедевр, как состоящая из четырех слов запись: «Баснописец Измайлов — подгулявший Крылов», которая требует сложного ряда литературных и бытовых ассоциаций (см. запись № 15 в: Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929). Того же типа запись: «Карамзин говорил, что Измайлов шепеляет письменно так же, как изустно».

В других случаях Вяземский освобождает *мелочь* и от багажа подразумеваний. Такая запись, как, например: «О девице NN на всякий случай говорят, что она замужем», — это уже только фраза, предел чисто словесной игры.

Люди, предрасположенные к этой игре, переживают *bon mot* и каламбуры, как любители поэзии переживают стихи. Вяземского тянуло к самодовлеющему факту и самодовлеющему слову больше, чем к изящной литературе, смешавшей слова и факты. То, что Вяземский работает *отдельной фразой*, многое проясняет в «Старой записной книжке», которая, не будучи литературным произведением, была произведением высокого словесного искусства.

# Пути детской исторической повести\*

## 1

Всякая попытка критической работы в области детской литературы сталкивается прежде всего со своеобразием оценочных норм: в литературе для взрослых ответственность за непонимание книги в какой-то мере падает на читателя; в детской литературе она в первую очередь падает на книгу. В литературе для взрослых малая доступность книги может сузить сферу ее социального применения; в детской литературе недоступность книги является не только педагогической, но и эстетической ошибкой, провалом жанра. Однако «доходчивость» в качестве абсолютного критерия приводит к результатам крайне опасным: к снятию вопроса о воспитательном значении литературы, к полной теоретической и критической беспомощности (потому что неизвестно, с какой точки зрения можно осудить или одобрить произведение), к невозможности бороться против снижения качества, которое нельзя снижать не потому, что дети действительно испытывают отвращение ко всякой скверной книге, но потому, что их следует приучать к этому отвращению, как их следует заблаговременно приучать к усвоению живых и нужных тем и форм.

Борьба за литературное качество — всегда борьба за новую и современную вещь. Из того, что детская литература имеет дело с читателем, заведомо лишенным литературного фона и данных для сопоставления новых произведений со старыми, — ни в какой мере не следует, что детская литература находится вне законов диалектического развития; в ней есть своя внутренняя полемичность и в ней не может не быть своеобразной соотносительности с состоянием современной ей литературы для взрослых, поскольку обе они развиваются из одних и тех же социальных условий. Вопрос о *новизне* должен ставиться в детской литературе как вопрос об идеологической и литературной доброкачественности и разрешаться совершенно независимо от того, способен ли ребенок пережить эту новизну эстетически, то есть воспринять произведение на фоне дру-

---

\* Печатается по: Детская литература: Критический сборник. Под ред. А. В. Луначарского. М.; Л., 1931. С. 159–181.

гих непохожих произведений. На том основании, что ребенок не может ощутить банальность как банальность, если он ее слышит в первый раз, нельзя преподносить детям всевозможные словесные отбросы; нельзя писать для детей так, как писали пятьдесят лет тому назад, потому что это значит портить читателя на корню. Вместе с тем в детской литературе первостепенное значение имеют свои устойчивые схемы, определяемые «вечными» особенностями ограниченного в своих возможностях воспринимающего сознания. Все дело в том, чтобы совместить эти проверенные схемы с новейшими достижениями, с применением современного писательского опыта. При такой точке зрения небезразлично, что в наши дни развитие исторической повести для юношества совершается параллельно развитию документального (исторического и биографического) романа в литературе для взрослых. «Документализм» (эпидемия мемуаров и материалов, лэфовская «литература факта», книги Виктора Шкловского, попытки литературно отразить рабкоровское движение и т. д.) — одно из самых устойчивых и самых социально-характерных увлечений нашей послереволюционной литературы. В эпохи больших социальных сдвигов читатель испытывает отвращение к потерявшим свое назначение темам и формам. Так было, например, в конце 20-х и в 30-х годах XIX века, когда с начавшимся разложением дворянской культуры, с появлением на культурном поприще новых людей «высокая литература» и ее традиции оказались ненужными. И на пустом, или полупустом еще месте возникли жадные поиски материала: нравоописательного, археологического, этнографического, мемуарного <...> разноречивый и своеобразный «фактовизм» 30-х и 40-х гг.

Наш фактовизм двадцатых годов XX века был несомненно преувеличенным, но в свое время законным ответом на то обстоятельство, что литература не могла быть адекватна огромной эпохе.

В переломные, решающие моменты литературу пытаются заменить подлинным *социальным документом*, как-то подобранным и смонтированным, но во всяком случае «неиспорченным художественностью»; читатель хочет осмыслить и переживать мир собственными силами, отказываясь от посреднических услуг писателя.

Такова «формула фактовизма» в его чистом виде; на практике в нашей литературе преобладали, конечно, компромиссные и смешанные формы. Они-то и оправдали себя, по крайней мере в области исторического романа. Романы Ю. Тынянова, оказавшие сильное влияние на развитие исторического романа для взрослых и для детей, замечательны не только широким привлечением исторического материала, но и научными методами его разработки. Благодаря аппарату исторического

исследования автор имеет возможность сообщить читателю новую историческую концепцию. Грибоедов — дипломат, политик, колонизатор — это не психологически или не только психологически новый Грибоедов, — но Грибоедов исторически новый, совершающий новые поступки. Из этого не следует, что старый исторический роман не требовал документализма. Могла производиться огромная работа по собиранию материала, но она производилась обычно не с исследовательской, а с иллюстрационной целью.

Мережковский, например, только психологизировал и символизировал свои источники, никогда не добывая из них историческую концепцию. Исторический документ нужен был Мережковскому для *подтверждения* замысла, уже предрешенного символистическим мировоззрением, для создания предпосылки, хотя бы относительной, исторической достоверности, наконец, для того орнаментального историзма, который выражается в пресловутых исторических деталях.

При своей спорности (в частности стилистической спорности) такой вещи, как «Смерть Вазир-Мухтара», она имеет большое значение, в качестве опыта *исследовательского романа*, в котором писатель не деформирует только, но, как ученый, сам для себя «приготавливает» источники.

Я вовсе не собираюсь теоретически провозгласить документальный роман единственно нужным образцом для детской исторической литературы. Самые разные жанровые принципы детской исторической повести имеют право на существование, но только при условии строгой раздельности и ясных целевых установок. Для того, чтобы быть правильно воспринятой, детская вещь должна иметь в основе ясные схемы, чтобы четко построить, нужно знать, что и для чего строить, — это очевидно. Со всеми этими оговорками можно только пожалеть о том, что у нас нет романа вальтерскоттовского типа, в котором создается глубокая заинтересованность читателя судьбой вымышленного или полувывмышленного героя; что у нас отсутствует развернутая полуавантюрная историческая эпопея, которая могла бы заменить до сих пор неувядаемого Дюма и т. д.

Но если от жанров, которые могли бы существовать, обратиться к реально существующим, то оказывается, что основная масса наших детских исторических и биографических произведений в общем ориентируется на историческую достоверность, то есть читатель получает вещь вместе с предпосылкой «так было», а стоит ли говорить о том, какие обязательства налагает подобная предпосылка в детской литературе, где эстетическая ответственность автора незаметно переходит в этическую.

В литературе всегда существуют явления самой различной современности. Формы прогрессивные и остаточные, разлагающиеся и нарождающиеся живут рядом. Вот почему из массы вещей невыясненного назначения, в которых, уничтожая и калеча друг друга, сталкиваются обрывки различных установок, в которых до сих пор простодушно применяются методы старого исторического романа для детей (как патристического, так и просто занимательного), — должны быть выделены опыты если не *документального*, то по крайней мере *документированного* романа, в котором исторически достоверные факты заново исследуются при свете определенных социологических воззрений. Документальность, как способ работы писателя, способ нахождения и применения материала, и документальность, как принцип построения, — разные вещи. Фактичность в равной мере лежит в основе такого вполне беллетристического произведения, как «Черниговцы» Слонимского, и в основе такого умышленно сухого монтажа событий, как савельевские «Немые свидетели». Существенно, чтобы, так или иначе, беллетристическими или монтажными средствами, факты были переплавлены, потому что в художественной литературе право на существование имеет не обязательно выдуманная вещь, но обязательно построенная. Писатели фабульные, как Савельев, Бухштаб, широко прибегают к буквальным или почти буквальным заимствованиям из материалов, и это вполне закономерно, поскольку их работа основана на подлинно монтажном принципе расчленения и комбинации разных источников. Только из изобилия и разнообразия сопоставляемых фактов рождаются неожиданные и живые подробности. Напротив того, скудость источников, заимствование всех фактов из одного места создает какое-то унылое равновесие вещей. Опасно писать о Герцене или о Кропоткине, потому что «Былое и думы» или «Записки революционера», в качестве основного и литературно-безукоризненно-го источника, — пресекают всякую авторскую инициативу. Получаются непостроенные вещи, вещи на плоскости.

Построенная, документальная повесть может быть выделена потому, что при всех несовершенствах наличной продукции только здесь имеются какие-то элементы современности и некие задатки будущего развития. Существенно то, что таких авторов, как А. Слонимский («Черниговцы»), Б. Бухштаб («Герой подполья», «Клеточников»), Т. Богданович («Старый и новый город», «Суд над колдуном»), Л. Савельев («Немые свидетели»), Сергей Григорьев («Революция на рельсах», «Берко-кантонист», «Флейтщик Фалалей»), независимо от отдельных удач и срывов, независимо от степени личной талантливости, самые принципы их работы предохраняют от безответственности, от неряшливой

эклектической бурды, вроде той, например, какую дает Н. Венкстерн в повести «Под стенами замков» (М., 1928. XII век. Серия «Работника просвещения»). «Наполовину закрытое капюшоном лицо его было бледно и красиво; холодные надменные глаза, крепко сомкнутые губы, изредка раздвигаемые насмешливой улыбкой, орлиный нос — все выдавало в нем человека страстного с сильной волей» (с. 3). Наряду со столь вальтер-скоттовскими рыцарями, добрые и революционные поселяне XII века произносят речи, которые с таким же успехом могли бы произноситься в любом веке, в любой стране и даже в любой гостиной... «— Ты наделаешь себе беды, Пьер... Ты даже не знаешь, откуда он явился... За свое гостеприимство ты можешь сильно поплатиться» (34). — Это благовоспитанная крестьянка XII века упрекает своего мужа за то, что он привел в дом незнакомого мальчика. А для того, чтобы романтические рыцари и нежные поселяне не остались без идеологии, в середину вставляются цитаты из учебника: «В те отдаленные времена, известные в истории под названием средних веков, Франция представляла из себя бесконечное множество местных кружков (?), бароний, духовных княжеств и городов. Все эти мелкие единицы находились между собой в непрерывной борьбе, проистекавшей от целого ряда экономических и политических причин» (с. 21).

Венкстерну вполне удалось показать, что в детской исторической повести Ауслендер и Алтаев еще далеко не самое худшее.

## 2

Историзм исторического романа сводится к двум основным моментам: во-первых, читатель получает впечатление некоторой необычности всех условий, их нетождественности тому, что существует в настоящее время; во-вторых, эта необычность оказывается закономерной, т. е. «знаки эпохи» (слова, вещи, поступки) воспринимаются как признаки специфической неповторимой системы.

Здесь не место останавливаться на всех возможных формах историзма, от игры деталями до широких полуфилософских-полусимволических обобщений «духа эпохи». Для детской исторической повести, со свойственным ей преобладанием диалогической речи, как наиболее доступной для детей формы изображения событий, — особенно существенен вопрос об исторической окраске разговорного слова. Особую категорию составляют вещи на древнерусские темы, в которых знаки эпохи даются главным образом языковыми средствами.

Здесь можно отметить разные тенденции; прежде всего имеются попытки чисто стилизаторского порядка, наиболее отчетливым образом представленные книгами Георгия Шторма. Не буду сейчас входить в рассмотрение вопроса о том, насколько законны и интересны подобные опыты в современной литературе для взрослых, на которых рассчитана несокращенная редакция «Повести об Иване Болотникове». Остановлюсь на «Ходе слона» (М.; Л., 1930), по-видимому, предназначенном для детей. Эта небольшая книжка изобличает подлинную писательскую культуру и обладает несомненными достоинствами, которые целиком снимаются тем обстоятельством, что три четверти встречающихся в ней слов несомненно непонятны ребенку, а примерно половина слов непонятна и взрослому читателю, незнакомому со старославянским языком, с древними памятниками, и вообще не имеющему специальных филологических знаний: «У смотрильного окна, что в тайнике, летник — в дорогах желтых гилианских, положен крашениной лазоревой, по белой земле рыт мох червчат» (с. 18).

Я цитирую почти наугад. «Ход слона» — сплошное густое стилизаторство, т. е. нечто заведомо непригодное для детской литературы. Стилизация, основанная на искусственном раздувании и подборе признаков, затемняет историческую перспективу и требует чересчур сложной литературной апперцепции; за напряженной эклектикой языка читатель-подросток просто не разглядит ни идеологию, ни даже фабулу.

Наряду с этим имеются вещи, в которых писатель, отказываясь от всякой стилистической игры, стремится к возможно более точному воспроизведению исторической действительности. Свободные от стилизаторства, они, к сожалению, страдают некоторым «археологическим уклоном». «Суд над колдуном» Т. Богданович (М.; Л., 1930) изобличает большую, серьезную исследовательскую работу над воспроизведением русской разговорной речи XVII века. В результате получается диалог, не вычурный, как у Шторма, но все же заведомо трудный и к тому же чересчур орнаментальный, потому что при такой установке автор не может не увлечься самодовлеющим изображением старинного слова. Отсюда, при большой словесной густоте, недостаточная фабульная насыщенность. Как бы несоответствие между количеством слов и «количеством» действия, вряд ли правильное в детской литературе.

Таким образом воспроизведение архаической речи достается ценой чрезмерной затрудненности и ценой затемнения важных и интересных в «Суде над колдуном» фабульно-тематических моментов. Быть может, это слишком большая жертва, особенно если принять во внимание, что подобное воспроизведение все равно заведомо обречено на неточность;



ведь не только литературные памятники, которыми охотно пользуются стилизаторы, но и всевозможные бытовые документы, которыми, по видимому, с большим тактом пользовалась Т. Богданович, не могут дать представления о живой разговорной речи исчезнувшей эпохи (в частности, канцелярская и эпистолярная речь изобилует застывшими формулами и всегда гораздо архаичнее разговорной).

Но если подобные опыты все равно обречены на условность, то не лучше ли подчеркнуть эту условность лишь немногими языковыми признаками; тем самым разрядить атмосферу вещи, создать в ней простор для событий, для характеров, для всех тех элементов, которые должны сжиматься, когда вся энергия писателя и читателя направлена на преодоление трудностей языка. Каковы должны быть формы этой условно-исторической речи, совмещающей необычность с доступностью, покажет будущая работа писателей. Дело критика сигнализировать о неблагополучии, замеченном на том или ином участке работы, а вовсе не предлагать точные рецепты на предмет его устранения.

Я останавливаюсь на книгах Шторма и в особенности на книге Т. Богданович, потому что именно в лучших книгах ошибки бывают поучительны. Наряду со «стилизаторской» и «археологической» разновидностью древнерусского жанра имеется разновидность просто халтурная (впрочем, она имеется во всех жанрах). Заодно с Венкстерном, в той же серии «Работника просвещения», Борис Евгеньев пишет повесть «Старина стародавняя» (М., 1929; Русь XIV века), и, отнюдь не утруждая читателя археологией, следующим, например, образом изображает времяпрепровождение сына Дмитрия Донского: «К князю пришли боярские дети, и он затеял с ними шумную игру в охоту. Вандышу пришлось изображать разных диких зверей — то лося, то медведя, прятаться по углам, рычать и выть и терпеливо сносить удары и тумачи, которыми его награждали охотники. А потом играли в войну, и Вандыш, конечно, был «поганым татаринном», которого все побеждали. В него стреляли стрелами из детского лука, а молодой князь так ударил его игрушечной саблей по носу, что в кровь разбил Вандышу нос». Почему XIV век? Почему не XIX? Для меня всегда остается загадкой — какие соблазны, какое тайное честолюбие побуждает авторов, подобных Борису Евгеньеву, упражнять свое перо на эпохах столь отдаленных.

Но вернемся к продукции более доброкачественной. Любопытно, что повесть на материале допетровской Руси образовала как бы особый жанр, определяемый среди других особенностей принципом исторической речевой окраски. В повести о XIX веке языковая атмосфера разряжается и внимание переходит на другое; писатель сразу теряет уверен-

ность в том, куда именно ему следует поместить признаки историчности. Тут есть серьезная опасность: ощущение необычайности, возникающее из несовпадения взятой исторической действительности с действительностью сегодняшнего дня, легко подменить необычностью самого материала. Чем экзотичнее материал, тем доступнее и грубее его специфичность. Например, одна из самых историчных наших исторических повестей — «Берко-кантонист» Сергея Григорьева (М.; Л., 1927), а между тем историзм ее еще линия наименьшего сопротивления: он слишком явно держится на экзотике нравов — еврейских, солдатских, на поразительном быте николаевских кантонистов.

Вообще в романах на материале первой половины XIX века (главным образом декабристы) знаки эпохи, языковые и бытовые, кое-где расставляются в виде каких-нибудь «сих» или «оних», в виде треугольных шляп, обтянутых лосин и цветных фраков; в литературе о декабристах уже образовалась и своя традиция идеологической экзотики стихов Рылеева «К временщику», романтических тирад, бряцания слов: тиран, права человека, вольность...

Зато детский исторический роман на материале второй половины XIX века (главным образом в 60-е–80-е гг.), который нуждается в гораздо менее внешних и гораздо более тонких *признаках различия*, в сущности роман уже почти и не исторический, потому что в нем внимание сосредоточено на некоторых событиях, совершающихся в среде с крайне неопределенными очертаниями<sup>1</sup>. Я думаю, что это неправильно; что читатель, особенно читатель-подросток, не имеющий достаточных исторических представлений, должен ощутить, что не только царь Алексей Михайлович или Иван Болотников, или даже Рылеев, но и первомагтовцы были другими людьми, нежели мы сейчас, что слова, которые они говорили, комнаты, в которых собирались, улицы, по которым ходили, были не такие, или не совсем такие (вот это «не совсем» и есть самое трудное), как сейчас. И вся эта бытовая символика нужна вовсе не из археологических соображений и не для того, чтобы ребята изучали по

---

<sup>1</sup> И здесь наибольшую историчность приобретают наиболее редкостные фигуры, например, у Бухштаба в «Клеточникове» фигуры чиновников Третьего Отделения; их разговоры, игра в карты, в особенности чиновничья вечеринка, на которую попадает Клеточников, вполне удовлетворяют требованию «необычайности», но чересчур очевидно, что как раз в этом направлении автору послужила не столько самостоятельная проработка материала, сколько литературные реминисценции (гоголевские чиновники). Там же, где кончается явная экзотика и область применения «литературных масок» (чиновники, вдова чиновника), где, скажем, начинается сам Клеточников, — степень историзма резко ослабевает.

историческим повестям историю материальной культуры; это нужно для того, чтобы отдельные признаки стали знаками специфической эпохи, чтобы вещи, идеи, человеческая судьба сложились в единую систему, выражающую социальное бытие человека на таком-то участке истории.

Убедительно вскрыть сущность социального бытия вряд ли возможно вне спецификаума исторических условий. Вот почему грубую ошибку совершают те, кто хочет свести историческую повесть к агитке и склонны видеть во всяком историзме археологическое гробокопательство. Это значит недоучитывать воспитательное значение исторической повести, которая может стать не только средством укрепления идеологии, но и школой исторического мышления.

### 3

С настроением особого исторического и социологического фона у нас не все обстоит благополучно; и в этом отношении, как и во всех других, неблагополучие двоякого рода: как проистекающее от невежества и халтурного обращения с темой, так и основанное на серьезных внутренних трудностях.

В первом случае дело делается как нельзя проще: берется добрая старая историческая концепция и в ней производится соответствующее «перемещение симпатий»; иногда даже нет нужды его производить, потому что у нас почти с незапамятных времен принято было сочувствовать вообще бедным и вообще угнетенным и осуждать жестоких помещиков.

Очень интересное явление — «Пугачевщина» Ауслендера, предупредительно изданная ГИЗом с послесловием Чужака (М., 1928). Похвалив Ауслендера за сочувствие Пугачеву, Чужак далее сообщает, что Ауслендер, выпустивший книгу в 1928 г., не читал опубликованного в 1925 г. архива Пугачевского дела, на основании которого Пугачевское движение предстает в свете совершенно новых экономических причин, вероятно, небезынтересных для советского школьника. Пушкин, конечно, немало потрудился в архивах, но все-таки не следует в 1928 г. писать о Пугачевщине по «Капитанской дочке» с поправкой в виде сочувствия Пугачеву.

Механическое переворачивание оценок встречается сплошь и рядом. Вся социологическая острота «Старины стародавней» Бориса Евгеньева заключается в том, что про Дмитрия Донского сказано, что он был вовсе не храбрый, а, напротив того, трус и вообще не симпатичный. Причем автор «обнажает прием» с необыкновенным простодушием:

«Летописец так описывает князя: «Крепок и мужественен и взором дивен зело... *На самом же деле* <курсив мой. — Л. Г.> князь Дмитрий Донской, как и другие московские князья, ни мужеством, ни величием не отличался» — очень просто!

Этот прием введения новой исторической оценки, по-видимому, столь удобен, что у Алтаева в «Бунтарях» (М.; Л., 1927) обнаруживаем даже текстуальное совпадение: «придворные и льстивые историки часто упоминают о добром сердце младшего брата Александра I, юного Михаила <...> *на самом деле* это был жестокий солдат <...> стремившийся только к военной муштровке» (86).

Необходимо настаивать на том, что современная историческая повесть для юношества не может быть идеологически доброкачественной вне серьезной исследовательской работы автора, потому что там, где требуется переоценка социальных ценностей, никакой старый материал не может быть принят на веру и никакая старая историческая концепция не годна для простого выворачивания наизнанку. Вся «социология» авторов, оруduющих материалом, которым примерно располагает всякий человек, получивший среднее образование и прочитавший несколько исторических романов, — заранее обречена на неудачу.

Гораздо существеннее то обстоятельство, что полноценные социологические обоснования пока не удаются, или не вполне удаются, и в лучших наших повестях, потому что здесь поставлена очень новая и сложная для детской литературы задача, требующая нащупывания новых способов работы.

Очень характерная черта нашей детской исторической повести — это перенесение побудительных причин поступка в личный план, обычно в план личного героизма; получается, что некие очень добрые, мужественные и самоотверженные люди гибнут за народ именно и только в силу прирожденной душевной доброты и благородства. В качестве исторической концепции, предлагаемой советскому школьнику, все это в достаточной мере сомнительно и скользко. Однако переносить мотивировки из личной плоскости в классовую удается безболезненным образом только тогда, когда речь идет о массовом народном движении, крестьянском или рабочем. Тогда в симпатии читателя отождествляются цели класса и цели отдельного человека. Классовая корысть, защита классом своих интересов не вступает ни в какое противоречие с героизмом отдельной личности, представляющей этот класс.

Отдельный человек может быть самоотвержен — класс в целом защищает свои интересы. Вот почему положение сразу осложняется там, где материалом взяты политические движения дворянские или буржуазные,

то есть там, где у ребят, вряд ли способных рассуждать за чтением книги о том, что мелкопоместное дворянство и буржуазия были в свое время прогрессивны и революционны, — интересы класса не могут вызвать то стопроцентное сочувствие, которое тому же читателю внушает взятая в отдельности судьба революционера-дворянина. Как перенести, например, судьбу декабристов из плана высокой человеческой жертвы в план классовой борьбы (следовательно, сложной классовой заинтересованности декабристов в перевороте), — не сорвав при этом личной героики, которая была реальным фактором сознания, и не подменив социальных соотношений психологическими противоречиями? Последний способ годился для Мережковского; оперируя антитезами и «безднами», он мог изобразить декабристов слюнтяями, которые в то же время и герои, — в современной же, а тем более детской, повести все это тотчас же упирается в тупик. Обычно попытка классово противопоставлять декабристов — дворян — участвовавшим в восстании солдатам и разночинной толпе на Сенатской площади приводит не столько к прояснению социальных основ, сколько к личной дискредитации, резкому снижению персонажа. В очень неплохой книге Сергея Григорьева «Флейтщик Фалалей» (М.; Л., 1926) — героем и подлинным декабристом, гибнущим на площади, оказывается мальчик из крепостных, ученик музыкантской команды гвардейского экипажа. А декабристы-дворяне «говорят слова» и сводят личные счеты накануне великого дня. Вот разговор Рылеева с Оболенским о Каховском: «...Вот это точно сумасшедший... Весь в фразах!

— Он очень самолюбив и страдает от своей бедности. Ты давал ему денег?

— Поручился даже за него у портного.

— Вот корень его раздражения против тебя... Или он трусит» (156). А на площади Рылеев растерянно оглядывается «заспанными глазами», не зная, что предпринять.

Так вот, для того, чтобы уложить в отчетливые моральные и социальные категории то, что люди рвутся к великим жертвам, потом малодушествуют перед делом, потом все-таки плохо ли, хорошо ли пытаются его совершить, потом раскаиваются и предают друзей на допросах, и, наконец, идут на виселицу с непоколебимой твердостью, — для этого и требуется историзм, потому что, только сделав этих людей историчными, можно их сделать *понятными*. Нужно показать их в их совершенно особом социально-специфическом отношении к власти, к свободе, к смерти; показать, что для них раскаяние перед победившим правительством было *совершенно другим* поступком, чем, скажем, для революционера второй половины XIX века. Вряд ли тут помогут сообщения в предисло-

виях, послесловиях, примечаниях и даже скобках о том, что декабристов питала идеология дворянства, перерождающегося в буржуазию. Точно так же когда школьник, знакомый с теорией классовой борьбы, узнает о том, что одно и то же дело совершают крестьянин Желябов, дворянка Перовская, сын священника Кибальчич, мещанка Геся Гельфман, — то он вправе испытать недоумение. Объяснениями здесь тоже не поможешь; здесь требуется убедительный *показ* особой исторической категории революционной интеллигенции, отрывавшейся от прямых интересов своей среды. Перед нами задача новой структуры персонажа, отчетливо выводимого из социальных предпосылок; эта задача, новая и трудная, в такой мере осложнена опасностью схематизма и проблемой равновесия читательских симпатий, что нельзя требовать от детской литературы мгновенного ее разрешения.

Некоторые попытки в этом направлении сделаны в «Черниговцах» Слонимского (М.; Л., 1928). Параллельно внешней, так сказать, фактической трагедии жизни и гибели вождей черниговского полка разворачивается трагедия внутренних противоречий, притом имеющих не лично психологический, но классовый смысл. Сопоставлены и противопоставлены три социальных породы декабристов: офицеры-аристократы (братья Муравьевы-Апостолы), демократическое армейское офицерство (объединенные «Славяне») — из мелко-поместных, а иногда просто сословных дворян, или даже из разночинцев, — и, наконец, солдаты. Важно то, что социология не разъясняется сбоку, а как-то включается в персонаж, хотя бы в примитивной форме (но у Слонимского есть дар примитивности тактичной и убедительной) возмущения «Славян» туалетными принадлежностями и вообще «барскими штуками фрачников», или в форме внутреннего монолога Сергея Муравьева-Апостола: «Кто такой этот Павел Шурма? Он служит давно, вероятно, лет двадцать. Когда-то, должно быть, помещик забрил ему лоб... Да, Павел Шурма чего-то не понял. Ему не грезились синие волны, и храм, и колонны. И он не читал книг по Римской истории. Он просто хотел в родную деревню. Сергей был для него только офицер, барин». Если все-таки не проясняется до конца, почему люди, которые друг друга не понимают и друг другу не доверяют — все-таки, каждый по-своему честно, делают свое дело? до каких пределов совпадают стремления Муравьева-Апостола, армейского офицера Кузмина и солдата Шурмы, и у какой границы, и в какие стороны они должны были бы разойтись, если бы не погибли все вместе? — то это уже вопрос неполноты читательской апперцепции.

Художественная вещь — это вещь, прежде всего построенная, то есть моменты *отбора и пропуска* для нее едва ли не самые существенные, во

всяком случае существеннее момента *выдумки*. В плохих книгах поступки действующих лиц вообще непонятны, потому что связь их неубедительна, потому что читательское воображение не может закономерно возместить пропущенные куски. Книга А. Слонимского достаточно хороша для того, чтобы взрослый читатель восполнил пропуск мотивировок и правильно апперципировал материал. Перечисляя возможные недоумения, я имею в виду, что в детской литературе, где не только не может быть расчета на какие-то запасы читательских знаний, но, напротив того, должен быть расчет на всяческую спутанность и искаженность исторической перспективы, — *проблема обоснования* не только чрезвычайно заостряется, но уже перерождается в качественно иную проблему. Быть может, здесь и следует искать подлинный спецификум детской исторической повести. Предъявляемые к ней требования простоты, отсутствия психологизма, отсутствия эротики и т. п. — требования по существу отрицательные и поэтому не принципиальные; другое дело — требование полного *доведения до сведения*, создания изнутри самой вещи апперцептивной среды, которое предлагает ряд условий, не нужных ни для какой повести, кроме детской, а для детской повести необходимых.

В исторической повести предстоит еще большая работа над техникой обоснования, тесно связанная, конечно, с углублением социальных мотивировок; тем более важных, что возможности применения психологизма в детской литературе заведомо ограничены, а между тем, быть может, никакая другая литературная область не испытывает такой нужды и четкой закономерности поступков и характеров. Но если это еще дело будущего, то во всяком случае уже сейчас можно говорить о большей или меньшей удаче в мотивировках хотя бы идеологического порядка.

У нас сплошь и рядом подменяют идеологию изображаемой группы ее фразеологией (это легче).

Фразеология, то есть ряд словесных формул, отстоявшихся в обиходе политической группировки, — может быть предельно искренней и предельно выразительной для ее идеологии, но это моменты, не покрывающие друг друга. «Наступил век гражданского мужества, — говорит у Л. Тыняновой Рылеев, — я буду бороться за свободу отечества и счастье народа. Если же я погибну, может быть, потомство отдаст мне справедливость, а история запишет мое имя вместе с именами людей, погибших за человечество». Это фразеология Рылсева (притом фразеология для декабристов подлинная, так как заимствована автором из такого источника, как «Воспоминания о Рылееве» Н. Бестужева), то есть слова, несомненно соотнесенные с идеологическими мотивами его поступков, но

им не равносильные. Мотивы же у Л. Тыняновой вскрываются так: «Первые тайные общества в России образовались еще в 1816 году. Пребывание за границей имело большое влияние на многих молодых офицеров. Некоторые из них бросили прежнюю пустую жизнь, кутежи, карточную игру и занялись чтением иностранных газет и журналов и толками о политических и общественных событиях. Те, кто ранее блистали на балах и по ночам проигрывали в игорных домах все, вплоть до своих крестьян, теперь устраивали школы для солдат, старались пробудить в них человеческое достоинство и до хрипоты спорили на тайных совещаниях о равенстве граждан, об освобождении крестьян и о политическом преобразовании России». И все это только благодаря пребыванию за границей!

В толстых «Бунтарях» Алтаева (316 с.) есть и фразеология, и солдатская муштра, и порки (наши детские писатели вообще интересуются порками гораздо больше, чем условиями крестьянского быта), но нет идеологии декабристов; вернее, она кое-где появляется в такой форме, которая не может внести в восприятие читателя ничего, кроме полного расстройства. «Освобождение крестьян от рабства не должно лишать дворян доходов, ими от поместий своих получаемых», — цитирует Алтаев «Государственный Завет» Пестеля. И в другом месте: «*Даже* свобододобивый и широкий Рылеев восставал против самостоятельности Польши. Это национализм, квасной патриотизм сквозил у Рылеева на каждом шагу. Повинны в них были и все члены Тайного Общества...» (с. 159). Как бы ни был юн читатель, которому адресованы «Бунтари», это читатель, усвоивший уже достаточно определенную оценку квасного патриотизма и «дворянских доходов». Какой чудовищный сумбур должны внести в его представление о героических декабристах (а книга Алтаева написана с расчетом на это представление) подобные сведения, сообщаемые просто, вне показа идеологического специфика, вне всякого исторического оправдания; словом, вне учета читательской подготовки. Между тем подобный показ возможен: «Князь Трубецкой уведомлял, что государь окончательно предался иностранцам и готовится изменить своему народу. На параде он публично, в присутствии всей свиты, заявил французскому посланнику, что выправкой своих войск он обязан исключительно иностранцам, которые у него служат. Он говорил графу Ожаровскому, что Россия варварская страна, что русский народ сплошь сволочь и состоит из дураков или плутов. Но ожесточение государя против России больше не ограничивается словами. От слов он переходит к делу и замышляет прямую измену. Он намерен отторгнуть от России западные провинции, присоединив их к Польше, и удалиться



в Варшаву со всем двором, предав отечество в жертву неустройств и смятений. «Настало время спасти отечество», — писал Трубецкой. «Теперь или никогда» («Черниговцы»).

«Квасной патриотизм» членов Тайного общества показан у А. Слонимского в его антимоноархическом ракурсе, показан не как досадное противоречие революционной идеологии декабристов (всем бы, мол, хороши, но почему-то патриоты!), но как ее специфический признак.

Литературная техника социологических и идеологических обоснований в детской исторической повести только начинает развиваться. Здесь нужно остерегаться стопроцентных требований и единospасающих рецептов. Однако надо сказать, что имеющиеся налицо способы по большей части неудовлетворительны. Существует, например, способ предисловий, послесловий и примечаний, вбирающих в себя обоснования, которые не попали в текст. Это не столько разрешение, сколько обход вопроса, но обход, не лишенный некоторых преимуществ; по крайней мере он избавляет текст от грубых идеологических заплат, вроде уже цитированного мною венкстерновского: «по целому ряду экономических и политических причин».

Другой путь делает авторам честь не столько достигнутыми результатами, сколько трудностью взятой на себя задачи. Я имею в виду попытки обосновать идеологию в разговорах действующих лиц. Б. Бухштаб, у которого с чисто идеологическими обоснованиями обстоит благополучнее, чем у кого бы то ни было из писавших о революционном движении второй половины XX века, — широко пользуется этим способом, способствующим, впрочем, больше исторической, чем художественной убедительности. В «Клеточникове» герой сам рассказывает свою биографию и историю своего идеологического становления, — и это место явно самое слабое в книге. В «Герое подполья» (М.; Л., 1927) мотивировочную функцию выполняет глава «За чаем»:

«Дольше не отвечать никак на расправы с нашими братьями нельзя. Надо действовать! Я решил начать завтра. Завтра Мезенцов будет убит!..

— Сергей, что ты! — закричала она (Перовская). — Что ты? Может ли нам помочь убийство одного человека? Наше дело — работать среди народа, мы должны проповедовать социализм, а не убивать отдельных негодяев.

— Я давно уже думаю об этом, Соня! — отвечал Кравчинский. — Но скажи сама: разве у нас есть возможность проповедовать что бы то ни было, пока будет существовать это правительство? Нас будут ловить поодиночке и душить, как кроликов!.. Нет, мирная работа сейчас для нас невозможна!» и т. д.

Принцип ясен: автор собирает действующих лиц и для прояснения идеологии заставляет их разговаривать между собой так, как если бы они встретились друг с другом впервые.

Савельев на этот счет гораздо откровеннее:

«В конце августа 1879 года революционеры Народной Воли собрались вместе, чтобы решить, что делать дальше...

— Царь освободил крестьян, но обманул их: он не дал им достаточно земли, — сказал один...

— Надо расшевелить народ, — сказал другой, — речами, газетами, книгами. Но царь ссылает и сажает в тюрьму за свободную речь.

— Надо убить царя, — решили все».

Это откровенная условность без всяких поползновений на шитое белыми нитками правдоподобие. Савельев вообще писатель очень системный и в пределах своей системы умеющий оправдать то, что он делает. Только эта система вряд ли найдет широкое применение.

Возможно, конечно, что детская литература отыщет со временем столь убедительные способы изображения событий, что они вообще снимут проблему мотивировок, но пока приходится делать наблюдения над конкретными и весьма несовершенными приемами работы. В этих пределах всевозможные мотивировочные отступления и вставки губительны потому, что они прорывают литературную ткань построенной вещи, безнадежно разлагая создаваемую в ней иллюзию действительности. В сущности зло не в том, что автор от себя держит речь о событиях и людях; зло в том, что эта речь вываливается за литературные пределы произведения. К сожалению, наша детская историческая повесть ни разу не сделала попытки пойти по тому пути, по которому пошел в своих романах Ю. Тынянов, начинающий, например, «Смерть Вазир-Мухтара» с «авторского обзора» 30-х гг.: «Дети были моложе отцов всего на два-три года. Руками рабов и завоеванных пленных суется, дорожась (но не прыгая), они закрутили пустой бенкендорфов механизм и пустили винт фабрикой и заводом.

В тридцатых годах запахло Америкой, Ост-Индским дымом, дуло два ветра: на восток и на запад, и оба несли с собой соль и смерть отцам, деньги — детям».

Это прямая авторская речь, построенная на стилистических принципах, вообще спорных, в частности неприменимых к детской литературе, в силу своей трудности, но методологически важных тем, что они удерживают прямую речь в пределах построенной вещи, а вместе с тем дают возможность обобщающего авторского взгляда.

## 4

Если задача сохранения нужной апперцепции в детской исторической повести, с одной стороны, соприкасается с задачей идеологических и социальных обоснований и вообще с моментами познавательными, то с другой стороны — она упирается в вопрос об эмоциональной полноте вещи, о какой-то своеобразной ее адекватности изображаемому факту. Есть, например, имена, которые в литературе для взрослых достаточно упомянуть для того, чтобы они стали центром сбегающих к ним эмоциональных ассоциаций и «ореолов»; в детской повести эти ореолы в большинстве случаев приходится тут же препарировать. Глубоко неправильно поступает в «За Волю Народную» Ауслендер, никак не обставляя появление Перовской, показывая ее на одной плоскости со своей собственной героиней — Надей. У ребенка по всей вероятности отсутствует та очень сильная предварительная окраска образа Перовской, которая есть у взрослого человека. К детскому восприятию некоей, выведенной Ауслендером, революционерки не прибавляется ничего от знания о том, что это Перовская. Значимость имени сорвана: оно праздно болтается в романе и могло бы быть заменено любой вымышленной фамилией<sup>2</sup>.

Нужна какая-то иерархия персонажей, как нужна какая-то иерархия событий, потому что и события, по дороге к детскому сознанию, теряют присущие им ореолы. Для ребенка «Сенатская площадь» не отяжелена столетием литературных и идеологических ассоциаций, поэтому он может легко потерять ощущение важного и неважного, когда ему дают одинаково подробное и заинтересованное описание, во-первых, бунта по поводу дурной каши, который Рылеев устраивает в корпусе, во-вторых, бесполового стояния на площади декабристов, предводительствуемых тем же Рылеевым. Я думаю, что все возможные средства должны быть направлены писателем на то, чтобы расчленить события и расставить соответствующие акценты. Непроявленность акцентов — несчастье произведений непостроенных, сделанных по плоскостному, хронологическому признаку, в меру сохранившихся сведений о детстве героя, потом о его революционных действиях (посредине обычно провал).

---

<sup>2</sup> Заинтересованность читателя в герое создается, с одной стороны, самой общей эмоциональной окраской, а с другой стороны — наличием у героя индивидуальных качеств, то есть герой, сверх того минимума качеств, который требуется от него как от революционера (самоотвержение, мужество, находчивость), снабжается еще некоторым человеческим излишком.

Крепкая иерархическая слаженность фабульных вещей дает в этом отношении интересные возможности. У Бухштаба событие (убийство Мезенцова, выдача Клеточниковым тайн III Отделения), развернутое и напряженное почти авантюрными способами, приобретает известную полноценность, и эта авантюрная детализация удачно сочетается с детализацией идеологической и моральной. Убийство и предательство даны как поступки серьезные и тягостные, оправданные верой в их необходимость и личным самоотвержением героя.

Можно спорить о всевозможных литературных пожеланиях в области детской литературы, но я думаю, можно считать бесспорным пожеланием, чтобы убийство, хотя бы и политическое, не преподносилось детям в виде пустякового и само собой разумеющегося случая. Это делается! Савельев и Ауслендер не только не «оправдывают» покушения на царя, но им не приходит в голову обставить какими-нибудь этически оговорками то обстоятельство, что при этих покушениях погибали дворцовая прислуга, железнодорожные служащие, случайные прохожие. У Ауслендера героиня Надя, после халтуринского покушения, рассказывает «срывающимся голосом»: «Неудача... Даже не ранен... Заряд оказался слишком слаб. Уничтожило только второй этаж, где был караул. В столовой покорило пол, разбита посуда». Из этого караула, как известно, 8 человек было убито и 45 ранено. Что же это, расчет на то, что ребенку уже известны все побуждения, толкавшие народовольцев на подобный мучительный для них шаг, или на то, что ребенок не обратит внимания на такой пустяк, как гибель 53 нижних чинов?

Впрочем, в подаче Ауслендера на это действительно можно не обратить внимания. Подобные книги были бы много вреднее, если бы были немного талантливее.

Так мы соприкасаемся с вопросом об ответственности писателя за изображение человеческих страданий. Старая истина, что впечатляемость читателя не пропорциональна количеству сообщаемых ужасов. Известно, что описание гибели собаки может быть «жалостнее» описания гибели сотни людей; что можно содрогнуться, читая о том, как человек вывихнул палец, и равнодушно читать о китайских пытках.

Все это трюизмы, о которых не следует забывать в детской литературе, потому что приучать ребенка к описанию страданий, не производящих на него ни малейшего впечатления, — значит допустить погрешность не только литературную.

Чужое страдание эмоционально доходит тогда, когда оно неожиданно конкретизируется, из явления вообще становится *частным случаем*. У беллетристики тут есть свои пути, которых я не буду касаться потому,

что они не более характерны для исторической повести, чем для всякой другой; для меня здесь существеннее те особые возможности, какие есть у документального романа. Документ, воспринимаемый в специфической атмосфере *полного доверия*, воспринимаемый именно в своем качестве «настоящей» вещи, — очень эмоционален. Писатель, сочиняющий письмо человека, приговоренного к казни, попадает, разумеется, под обстрел. Другое дело подлинное письмо смертника, сопровождаемое предпосылкой его подлинности (надо думать, что при соответствующей подаче и до сознания ребенка может дойти представление о таком письме, как о *всамделишной вещи*); бесцветное или напыщенное, косноязычное или бьющее на эффект — все оно ляжет на сознание читателя всей тяжестью породившего его события. Для литературно беспомощных книг эмоциональная конкретность документа очень опасна; она прерывает бумагу.

Известное письмо Перовской к матери перед судом кончается строками:

«Вот и просьба к тебе есть, дорогая мамуля, купи мне воротничок и рукавчики, потому запонок не позволяют носить, и воротничок поуже, а то до суда нужно несколько поправить свой костюм: тут очень он расстроился. До свиданья же, моя дорогая, опять повторяю свою просьбу: не терзай и не мучай себя из-за меня, моя участь вовсе не такая плачевная, и тебе из-за меня горевать не стоит.

Твоя Соня».

Его цитируют во всех книгах о первомартовцах, его цитирует в своей «Софье Львовне Перовской» Прилежаева-Барская (Л., 1926), не понимая того, что вокруг этих невероятно человеческих воротничков и рукавчиков уже нельзя сентиментальничать «от себя», нельзя давать описание казни с психологическими домыслами, звучащими почти кощунственно:

«Маленькая белая фигурка неподвижна, как изваяние, жуткое, страшное. И кто знает, какие мысли, какие чувства владеют Соней в эти последние мгновения ее жизни.

Быть может, ей чудится, что прозрела толпа людей, пришедшая сюда лишь глазеть, лишь щекотать свои нервы жутким невиданным зрелищем.

Быть может, кажется ей, что эти чужие равнодушные люди поняли в это мгновение, за что умирает такой страшной смертью здесь, на эшафоте, она и ее друзья.

Быть может, видится ей, что толпа, эта громадная тысячная толпа с красными знаменами и пением революционного гимна — прорвала шпалеры войск, ринулась вперед...»

Я думаю, что есть факты, с которыми писатель, не абсолютно уверенный в своих творческих силах, должен обращаться осторожно и целомудренно. Это обязательство, как и большая часть обязательств детского писателя, скорее этическое, чем эстетическое; имеющее целью не приучать читателя с детства к тому, что жизнь, смерть, страдания человека становятся в литературе пустыми и легкими.

Там, где не хватает средств на адекватность, лучше довериться возможностям простого сообщения. Простое сообщение никогда не имеет характера покушения с негодными средствами. Сообщение дает читателю материал и предоставляет ему делать с ним все, что он может сделать, в меру своего воображения. По отношению к каким-то самым общечеловеческим категориям это возможно и в расчете на читателя-подростка. Пожалуй, опять по-своему прав Савельев, когда он в нескольких, намеренно сухих, фразах возводит первомартовцев на эшафот — и добавляет:

«А потом их казнили».

## Неизданные стихотворения Рубана\*

В незаконченной статье 1833–1835 гг., так наз. «Мысли на дороге», Пушкин писал: «Patronage (покровительство) до сей поры сохраняется в обычаях английской литературы. Почтенный Кребб, умерший в прошлом году, поднес все свои прекрасные поэмы To his Grace the Duce etc. (его светлости герцогу и т. д.) <...> в России вы не встретите ничего подобного. У нас, как заметила M-me de Staël, словесностию занимались большею частию дворяне <...> Это дало особенную физиономию нашей литературе; у нас писатели не могут изыскивать милости и покровительства у людей, которых почитают себе равными, и подносить свои сочинения вельможе или богачу, в надежде получить от него 500 рублей или перстень, украшенный драгоценными камнями. Что же из этого следует? Что нынешние писатели благороднее мыслят и чувствуют, нежели мыслил и чувствовал Ломоносов или Костров? Позвольте в том усумниться.

Нынче писатель, краснеющий при одной мысли посвятить книгу свою человеку, который выше его двумя или тремя чинами, не стыдится публично жать руку журналисту, ошельмованному в общем мнении, но который может повредить продаже книги, или хвалебным объявлением заманить покупателей <...>

К тому ж с некоторых пор литература стала у нас ремесло выгодное, и публика в состоянии дать более денег, нежели его сиятельство такой-то или его высокопревосходительство такой-то».

Пушкин довольно точно сформулировал буржуазную социологию писательского ремесла, в отличие от феодальной социологии, и отдал предпочтение феодальной. В середине 30-х годов вопрос о социальном положении писателя был для Пушкина мучительным и личным вопросом. Он говорит об этом как историк и как современник, для которого даже времена Ломоносова и Кострова существовали еще в устном предании воспоминаний и анекдотов. Наряду с новым для России буржуазным типом писателя, прямо зависящего от публики, Пушкин различает два феодальных типа: писатели-дворяне «не могут изыскивать милостей и покровительства у людей, которых почитают себе равными», и вместе с тем: «Ломоносов наполнил торжественные свои оды высокопарной хвалою; он без обиняков называет благодетеля своего графа Шувалова свои благодетелем; он в какой-то придворной идиллии вос-

певаёт графа К. Разумовского под именем Полидора; он стихами поздравляет графа Орлова с возвращением его из Финляндии... Дело в том, что расстоянии от одного сословия до другого в то время ещё существовало. Ломоносов, рожденный в низком сословии, не думал возвысить себя наглостью и панибратством с людьми высшего состояния (хотя, впрочем, по чину он мог быть им равным)» («Мысли на дороге»).

Формально Ломоносов статский советник и дворянин. Но писатели из родов поместного дворянства, с их исконными классовыми вождениями, с их враждебностью принципу бюрократического самодержавия — противопологались Пушкиным идеологически безответственным наемникам власти и знати.

В деятельности писателей-наемников XVIII в. на некоей «высшей» ступени стояли темы столь официальные, что в их пределах и воспеваемый и воспеваящий теряли личные признаки, превращаясь в абстракцию монарха, вельможи, полководца, как и в абстракцию пиита. Абстракции и стали по преимуществу достоянием печати и потомства. Те же ступени поэтической лестницы, на которых социальное раболепство неприкрыто сменялось личным угодничеством, обычно скрывались в быту. Тем существеннее для малоисследованного вопроса о вельможном меценатстве XVIII в. рукописное наследие коллежского секретаря и сочинителя Василия Рубана<sup>1</sup>. Ибо вряд ли ритмическая речь когда-либо служила для более откровенного разговора о подачке за восхваление и о восхвалении за подачку.

#### Его высокопревосходительству Санкт-Петербургского вольного Общества Президенту Петру Богдановичу Пассеку

Дел домостройственных ты, Пассек, председатель.  
И блага общего ты твердый надзиратель.  
Все Общество тебя за труд благодарит,  
Споспешником тебя оно благ общих зрит.  
Быть членом Общества сего я честь имею,  
Но как полезным быть ему, не разумею.  
О земледелии писал стихи Марон,  
Но в Риме огород имел при доме он

---

<sup>1</sup> В рукописном отделении ГПБ хранятся две тетради стихотворений В. Г. Рубана (шифр F XIV, № 46). Наряду с черновиками и списками его печатавшихся од, переводов и пьес, они содержат большое количество подносных стихотворений. Из этого материала до сих пор опубликовывались только отдельные строки в статьях и библиографических заметках о Рубане. Ряд подносных стихотворений публикуется целиком впервые в настоящей работе. Тексты рукописей Рубана часто неисправны; в иных случаях недостает части стиха или даже целой строки и т. д.



И дачу, какова твоя при Могилеве,  
Он хлеба всякого заботясь о посеве  
И роды разного там содержал скота.  
Пленяла взор его мест сельских красота.  
И хвалит своего щедроты Мецената, —  
Чувствительной души то должна дань и плата.  
Подобной щедростью и я тебе хвалюсь  
И царской звать ее щедротой не стыжусь.  
Пять тысяч четвертей земли мне князь Тавриды  
Давал, но на письме ее лишь зрятся виды,  
В поместье ж не пришла сия поднесь мне часть.  
И я не знаю, кто принял ее во власть,  
Или казенною осталася поныне.  
Я бобылем живу и в горестной судьбине,  
И нанимаю дом, хоть не весьма хорош,  
Доколе есть еще в кармане царский грош.  
Своей же нет земли ни четверти аршина.  
Наследие мое всех улиц грязь и тина,  
Котору всякий день ногами я мешу  
И часть не малу в дом на обуви ношу.  
Я делал опыты и из сего навоза,  
И на грязи моей росли тюльпан и роза.  
Но кая польза мне от опытных цветков,  
Я лишню истоптал лишь пару башмаков,  
И опыты мои мне бесполезны стали,  
Когда цветы мои засохли и увяли.  
Под руководством я теперь твоим идя  
И ниву новую парнасску заводя  
Во приобретенном краю недавно польском,  
И слыша земляков о действе том иройском,  
Во кратком слоге их я подвиг описал;  
С сим опытом трудов пред твой я взор предстал.  
Врожденную в тебе любовь к наукам зная  
И добротворный дух твой сердцем почитаю,  
Льщусь выгоды в тебе желанные иметь:  
Домостроитель ты и знаешь, чем согреть  
Оледеневшую земли замерзшей жилу.  
На многомошную твою надеясь силу,  
И опыты моих хоть небольших трудов  
Во благодетельный вручая твой покров,  
От меценатской же я жду твоей десницы,  
Что щедрой взору ты представя их царице,  
Желаемое мной составишь щастье тем;  
С покорностью теперь прошу тебя о сем.

Социальные факты, сопутствовавшие торжественной оде, как нечто запредельное тексту и подразумеваемое, на низах одической литературы переместились в текст. Послание к Пассеку имеет двоякое назначение: во-первых, утилитарное — прошение о пожаловании земли<sup>2</sup>; во-вторых, теоретическое — размышление о том, что каждый меценат имеет такого Марона, какого он заслуживает.

Рубан был украинец, вероятно, из казаков. Во всяком случае из Московской духовной академии он поступил в *разночинскую* гимназию при Московском университете<sup>3</sup>. По окончании университета Рубан служил в Коллегии иностранных дел переводчиком; потом протоколистом Межевой экспедиции в Сенате. С 1774 г. он, в течение 18 лет, состоял секретарем Потемкина, причем в 1784 г. был определен Потемкиным в Военную коллегию, в качестве заведующего иностранной перепиской и переводчика с польского языка деловых бумаг. В этой должности Рубан дослужился до чина коллежского советника (см.: Модзалевский Б. В. Г. Рубан. СПб., 1897).

Рубан — один из самых усердных и плодovitых литературных работников второй половины XVIII в.: переводчик, поэт, автор статистических, географических и исторических статей, специалист по сочинению надгробных и других надписей и издатель нескольких журналов. Но современники знали не только официальную и печатную сторону деятельности Рубана. В. Капнист писал:

Но можно ли каким спасительным законом  
Принудить Рубова мириться с Аполлоном,  
Не ставить на подряд за деньги гнусных од  
И рылом не мутить Кастальских чистых вод?<sup>4</sup>

(«Сатира I»)

<sup>2</sup> Для верности Рубан адресовал еще и Зоричу то же самое послание с небольшими вариантами:

Ты в крепость, в слабость я телесну обречен,  
Твой дом обилием — мой скудостью снабден,  
Карета, лошади — все у тебя готово.  
На стихотворное лишь я обилён слово.  
Деревни у тебя и многоплодный сад.  
Я и надежды сих лишен иметь отрад.

И т. д.

Деловая часть обоих посланий совпадает полностью.

<sup>3</sup> О существовании документа, подтверждающего это с несомненностью, сообщил мне Г. А. Гуковский.

<sup>4</sup> Ср. отзыв Д. И. Хвостова: «Рубан <...> не иначе восходил на Парнас, как для прославления богатых и знатных особ <...>». (Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889. С. 266. Примеч.)

Очевидно, что Капнист не имел здесь в виду рубановских од в честь побед Суворова, или «...на кончину ее светлости Евдокии Борисовны, владеющей герцогини Курляндской и Семигальской», или «На день рождения Императрицы Екатерины II»:

Узрев рожденья день на свет Екатерины,  
 Покрылись зеленью и горы, и долины,  
 И небо, и земля, и сонм огней и вод.  
 И церковь, и чертог, и войско, и народ  
 Приемлют радостны торжествования виды,  
 Питомицу зря муз и Марса, и Фемиды,  
 Возведшую с собой на августейший трон  
 Науки, ремесла, художества, закон...

Все это могло быть как угодно бездарно, но в конце концов ничем принципиально не отличалось от оды вообще. Капнист очевидно намекает на специфическую подносную поэзию Рубана, в значительной своей части рукописную<sup>5</sup>.

«Гнусная ода» отличалась от торжественной оды, прежде всего, отсутствием одической абстрактности и перефразистичности, в силу которой вещи не назывались своими именами, а по возможности греческими и римскими; по-русски то же самое выходило «гнусно». Причем гнусность могла ощущаться не только в попрошайничестве самого пиита, но и в чересчур откровенном ожидании «монаршей мзды» для особ воспеваемых. Вроде обращения к Ал. Ал. Саблукову:

Грудь, Саблуков, твою Владимир осеняет  
 И сродника к себе в соседство ожидает.  
 О сем на небеса мольбу усердну лью:  
 Да Невский озарит грудь Александр твою,

---

<sup>5</sup> Впрочем, и среди печатной продукции Рубана можно указать весьма своеобразный опыт. А именно «Дифирамб пану Фаддею Костюшке, разбитому и взятому в плен с предводимыми им польскими мятежниками при замке Мачевице в 60 верстах от Варшавы 20 сент.» (1794 г.). Это вещь, написанная в солдатском, «суворовском», стиле, очень далекая от официальной военной поэзии XVIII в., нечто вроде агитационных афишек Раstopчина 1812 г.

Узнавши Ферзен сих к себе гостей приход,  
 Венгерское вино и липец ставит миод,  
 С учтивостью прося их питей сих покушать;  
 Но зря, что не идут и не изволят слушать,  
 Солдатским их своим попотчивал пивцом,  
 И показал себя пред ними молодцом,  
 Он храбрым русским дал приказы генералам,  
 Чтoб воздали они сим должное нахалам...

И если вечным сном я вора не закрою,  
То с александровской узрю тебя звездою...

Рубан работал и в торжественном и в «гнусном» роде, иногда простодушно смешивая их признаки. Подобное сочетание мифологических абстракций с бюрократическими терминами представляет собой следующее его произведение:

**Письмо  
Его Сиятельству  
Графу  
Платону Александровичу  
Зубову  
От Коллежского советника Рубана**

По воле божества и силою указа,  
Граф Зубов членом стал Военного приказа!  
Державшим на врагов со молнией перун,  
Которому и Марс послушен и Нептун.  
Все рады суть сему, я паче всех доволен,  
Быв многие лета неизцелимо болен,  
Надеялся, что он по милости своей  
Спокойством облечет моих остаток дней:  
В военной бо и я советником служу,  
Но не советую, а только превожу  
На русский польские патенты и дела,  
Но кроет мрачная мои зеницы мгла,  
И продолжать уже сей труд не дозволяет,  
Хотя усердием мой к службе дух пылает:  
Уже бо тридесят и с лишком лет прошло,  
Как в офицерский чин мя счастье возвело,  
Шестой же от роду лет прохожу десяток,  
И в жалованьи весь мой состоит достаток,  
Да разве мне своей деревней счесть Парнасс.  
Скотины же один, но ветхий уж Пегас.  
Осьмнадцать лет служил при князе я Тавриды;  
Но, к горести моей и к чувству обиды,  
Тот, кто трудившихся при оном представлял,  
Умершим, зная, меня сочтя, не написал,  
И тем лишил меня участия награды  
На штат покойного от россия Паллады,  
Котора матерни на всех щедроты льет  
И как живущим, так и мертвым воздает  
За труд к отечеству, о редка добродетель!

Да продлит жизнь ее вселенная содетель  
 До самых позднейших времен и лет, и дней,  
 Для счастья подданных, для помощи царей.  
 Не люди лишь одни, но рыбы, звери, птицы,  
 Как удивленный перс, быв у сея царицы,  
 Заметил, — от нее довольством снабдены, —  
 Чего же ожидать словесные должны?  
 Хоть подданным ее последним я считаюсь,  
 Но милостями ее вседневно озаряюсь,  
 И благодарственные песни приношу  
 И буду петь ей доколе же дышу.  
 Наибольшим для себя то счастьем почитаю,  
 Что жизнь во дни ее на свете продолжаю.  
 Не лишним требую при старости наград,  
 Но чтоб коллежских мне советников оклад,  
 Каков в сем городе по штатам утвердила,  
 Чтоб оной дать и мне теперь благоволила;  
 Или ясней сказать, чтоб до последних дней  
 Мне семьсот пятьдесят в год пенсии рублей  
 Высоким повелеть изволила указом,  
 И чтоб уволен я Военным был приказом  
 От скрибы, ибо я уже и слеп и глух,  
 Лишился зрения и потерял мой слух.  
 Вот в чем моя к тебе, граф Зубов, просьба слезна:  
 Не сделай моего прошенья бесполезна;  
 Но милость бедному пинту покажи,  
 И к благодарности дух старца обяжи!<sup>6</sup>

23 января 1794

---

<sup>6</sup> Это послание, так же как и первое, о двух адресатах. В том же 1794 г. оно было представлено графу Салтыкову, причем строка: «Вот в чем к тебе моя, граф Зубов, просьба слезна» — в салтыковской редакции читается: «Вот в чем к тебе моя, граф, ныне просьба слезна». После точно воспроизведенной деловой части следует вариант:

Прости, что просьбой сей тебя я утруждаю,  
 Надежнейших к сему путей не обретаю.  
 Что пользы в том, что я зажиточным знаком,  
 Они на лошадях, а я хожу пешком.  
 А конный пешему товарищ не бывает,  
 И сыт голодного едва ли понимает.  
 Ты с чувством и душой, граф Салтыков, рожден,  
 Будь горестной моей судьбою убежден.  
 Все то свидетельством любви твоей почту  
 И добротворцев ты к числу моих причту.

Перун и Нептун, Парнас и Пегас не закрывают от взоров читателя вполне житейскую обстановку военной канцелярии: а от «Росския Паллады» требуется —

...чтоб коллежских мне советников оклад,  
Каков в сем городе по штатам утвердила,  
Чтоб оной дать и мне теперь благоволила;  
Или *ясней сказать*, чтоб до последних дней  
Мне семьсот пятьдесят в год пенсии рублей  
Высоким повелеть изволила указом...

Вот это стремление «ясней сказать» о 750 рублях пенсии и покорило дворянскую щепетильность Капниста. Поэзия славословий звучала пристойно, покуда она оперировала общими знаками политических величий и социальных категорий. Всякий частный случай граничил уже с неприличием. Кстати, как бы конкретно ни изъяслял Рубан желания получить пенсию, в этих домогательствах все же был оттенок официальности. Но Рубан дошел и до таких «частных случаев», как стихотворная благодарность за обед:

**Его Высокопревосходительству Александру Александровичу Нарышкину  
Благодарение за письмо, полученное из Екатеринослава,  
от 23-го ноября 1794 г.**

Нарышкин, обершенк Второй Екатерины,  
Дом коего явил мне древние Афины!  
С гречанкой грека в нем беседующих зрел,  
Равно и древний Рим тут случай зреть имел,  
Латинским языком имея в нем беседу,  
Хозяйкою потом оставлен для обеду,  
Которой слабых сих был слог мой поднесен,  
И с благосклонностью от оныя прочтен.  
На ней священнейший геройский знак сияет,  
И образ божества грудь оной украшает!  
Отборных яств имел я за столом куски  
От благотворныя хозяйския руки,  
С благоговением котору лобызаю.  
И что за милости сии воздать? — не знаю.  
Какое лучшее на свете есть вино:  
Такое при столе мне было подано.  
Потом, когда уже из-за стола все встали,  
То о приехавшем с письмом гонце сказали.  
Хозяин сам сего представил мне гонца,  
Запечатленного я видел письмеца

Обверт со надписью и города на оном,  
Я удовольствие мое явил поклоном.  
Простясь с хозяином и в дом свой отхожу,  
Открыл письмо и клад во оном нахожу.  
Без всех заслуг моих хозяйской знак любви  
И знаменитыя благорожженной крови  
О ближнем чувствие, я оным поражен,  
Не зная сам, за что был столько одолжен.  
Но сим не кончилось, еще, еще оттуда  
Два сорта яблок мне пришли, два целых блюда  
Печеных с сахаром, а из других компот —  
Чем вдруг с запасом стал карман, желудок, рот.  
Блажен, кто жизнь свою во благе провождает,  
Небесну мзду тому создатель обещает.  
Для оказания ж без просьб, докук, услуг  
Являет образ нам пресветлый Фебов круг.  
Вседневно он, всходя небесных вверх селений,  
Не дожидаясь ни от кого молений,  
Благотворительны лучи лиет на всех.  
Чтоб быть споспешником отрады и утех  
Многоразличного земных творений рода;  
Им оживляется и всех вещей природа:  
Как благотворный дождь иль нежная роса,  
Засохшие живит и злак, и древесна,  
Так лира скудная живится от щедроты  
И новые к стихам виною есть охоты.  
Вот чувство каково, Нарышкин, я вмещал,  
Как благотворное твое письмо читал:  
Я начертание твоей лобзал десницы,  
Имея полные слез радостных зеницы,  
Что благо я себе нечаянно обрел.  
Небесному сие все промыслу причел.  
И милости твои, как и твоей супруги,  
Без наималейшей мне оказаны услуги.  
Во всю чувствительны пребудут жизнь мою,  
И я на лире их пред светом воспою.  
Доколе будут в Белт струи Невы катиться,  
Доколе дней моих течение продлится,  
Дотоле буду я щедроты ваши петь  
И благодарное к вам чувствие иметь.

Отдано 27 ноября 1794 года

В обращении к Нарышкину фигурируют еще некоторые одические аксессуары — вроде «Рима» и «Белта». Но у Рубана есть и вещи, выдер-

жанные в едином коммерческом стиле. Например, краткое послание к Яковлеву (очевидно, Сергею Саввичу, сыну известного богача из мещан — Саввы Яковлева):

Коль, Яковлев, тебе хвала для дочки любя,  
 Потщися, чтоб была мне тепленькая шуба,  
 Которую уже ты мне и обещал,  
 До сочинения еще ее похвал.  
 Немедленно они, я думаю, поспеют,  
 Коль муфта с шубою мне руки посогреют,  
 Которые теперь привел в озноб мороз.  
 Я и зимой растить пучок умею роз,  
 А матери твоей за похвалу духовной  
 Счет после сделаем с тобою полюбобвной.  
 Она уж сделана мной по твоей мольбе  
 И мною вручена, как помнится, тебе.  
 Вот видишь, что твоих я просьб не забываю,  
 Не забывай и ты, о чем напоминаю<sup>7</sup>.

Столь же стилистически последователен стихотворный «Счет», представленный какому-то заказчику (как видно из текста, игольному

---

<sup>7</sup> Приведу еще несколько соответствующих мест из разных посланий:

#### **Зоричу**

Ты здравие, герой, беречь мне предписал  
 И пятидесятных шесть при том бумаг прислал.  
 С трудом читал руки я почерк твой священный,  
 Но списком, бывшим в нем, столь ясно вразумленный  
 И луч твоих щедрот блистательных в нем зря,  
 Приемлю, искренно тебя благодаря,  
 И благотворную десницу лобызая,  
 Лью слезы радости, взор к небу простирая,  
 Чту новых милостей твоих к себе залог...

#### **Родзянке**

Я вознесенский лист и три листа при нем  
 В обверте получил с исправностью твоим,  
 Сулакское вино, и киевские вишни,  
 Благодарения не могут быть излишни...

#### **Даеву после благодарности за присланный табак:**

И думаю еще я от руки твоей  
 Из мокрых или же и из сухих вещей\*  
 В дар что-нибудь принять, что сам ты порассудишь,  
 Чем к благодарности ты сам меня побудишь.

\* Вариант: Иль яблок, иль сельдсей, иль вин, иль овощей.



фабриканту) за хвалу «покойному родителю» (Рубан был профессиональным составителем надгробий)<sup>8</sup>:

### Счет забранных в зачет надгробия вещей

Я, требуя от вас за надпись награждений,  
 За долг вменяю счет составить одолжений,  
 Какими жалован я в бытность здесь от вас.  
 Вы ласковы ко мне бывали всякой час,  
 Фунт чаю получил от вашего я сына  
 И в ангел мой сукна для фраку три аршина,  
 Бумаги разныя бракованныя дествь,  
 Да вашей фабрики иголок двадцать шествь.  
 Вот безуронная вам вся до пятки смета,  
 Чем своего снабдить изволили поэта.  
 И буде нужно, то поставьте в счет их мне, —  
 С охотою и то я всё приму в цене,  
 Какая, за хвалы родителя покойна,  
 Покажется для вас прилична и пристойна.  
 Хотя бы сотую иль тысячную часть  
 Того, что вы по нем в свою приняли власть,  
 Благоволили вы на бедных уделити,  
 Не может, кажется, за то греха вам быти  
 И польза б тем была родительской души —  
 Чистосердечия ты голосу внуши.

За этим утилитарным стихотворством вырисовывается социальное лицо автора — лицо литературного наемника и разночинца; причем позиция эта Рубаном осознана:

### Послание Н. Н. Д<емидову> на новый 1795 год

Д<емидов>, ты желал, чтоб я писал сатиру,  
 Да сто рублей твоих известны будут миру,  
 Пниту данные в день имени твоих<sup>9</sup>,  
 Чем щедрость изъявил ты за похвальный стих.  
 Ты встретил с таким подарком и пиита,  
 С каким того, твоя кем пара платьев сшита,  
 Считая наравне пера с иглою труд;  
 Подобный в старину бывал Шемякин суд.  
 Теперь ума и рук способность различают,

<sup>8</sup> В 1799 году, по случаю посещения могилы Рубана, Хвостов написал:

Здесь Рубан погребен; он для писанья жил:

Надгробописец был, надгробну заслужил (Аонида. Ки. 3. М., 1799. С. 148).

<sup>9</sup> Вариант: «Да знак щедрот твоих...».

Художеств и наук прямую цену знают;  
Но и за сей тебя я дар благодарю;  
И не сатиру, но послание творю;  
И нежности твоей легонько дам заметить:  
Не все то золото, или алмаз, что светит;  
Гнилое дерево равно и червь земной  
В углу при темноте свет испускают свой.  
Блестящи мотыльки, летая над свещою,  
И искры снежные блеск издают зимою.  
Но ошибается наш часто слух и взор.  
Нередко холмики нам кажут виды гор,  
И вещи разные нас издали прельщают;  
Но ближе рассмотря, восторги исчезают,  
И бубны славятся, но за горами лишь;  
Мня зреть большой корабль, смотрю поближе — лодка;  
Мне с кедра шишечка свалилась иль колодка,  
Но я и шишечке при недостатке рад:  
И из нее развесть кедровый можно сад;  
И добрым знаком дар сей неба почитаю,  
Задатком большего я малое считаю,  
Как слышал из твоих я благотворных уст,  
Ты обещал еще, и твой обет не пуст.  
Мне твой родитель был и дядя благодетель,  
Им щедрости была врождена добродетель,  
Они покоятся уже в блаженном сне,  
Ты благ споспешником по оных буди мне.  
От них была моя ущедрована младость,  
Ты не оставь мою днесь дряхлу видя старость,  
Которую уже влечет недуг во гроб.  
Дух благодетельных имея ты особ,  
Призреньем не оставь, да кончу дни в покое.  
Большому кораблю и плаванье большое  
Приличествует быть, ты и за малый стих  
Потщись давать дары, достойны рук твоих,  
Усердный буди благ ты ближнему содетель,  
И не останется безмездна добродетель.  
Щедротой шествовать ты начал славы в храм  
И узришь славную щедрот награду там.  
В наставший новый год тебя я поздравляю  
И прошлогоднего обета ожидаю.  
Который исполнять за долг души вменя  
И дешево труды пиита оценя.  
Вознаграждение соделав оным ново,  
Исполни чрез сие тобою данно слово,

Которого уже не малы дни я жду.  
 Имев с моим трудом достаток твой в виду,  
 Понеже старику больному очень больно,  
 Когда довольные дать не хотя довольно;  
 А от других не так достаточных людей  
 Я с удовольствием в дар беру и сто рублей,  
 И меньшей дар цены с приятностью приемлю;  
 От многих же совсем и ничего не возьмю;  
 Мне бог невидимо прещедрый воздает  
 И с лишком пятьдесят меня питает лет.  
 Щедрот его к себе я вечно не забуду  
 И прославлять его в похвальных песнях буду.  
 Доколе же дышу, и тех благодарить,  
 Кто будет волей мне его благотворить;  
 И не имев своих ни деревень, ни дому,  
 Я промыслу его себя вручу святому;  
 Зрю щедрящи меня вседневно небеса,  
 И благостей его меня поит роса.  
 На милосердие его я уповаю  
 И дней моих конца спокойно ожидаю;  
 Бог мне прибежище, защита и оплот.  
 Вот мысль тебе моя, Д<емидов>, в новый год.

Рубан характеризует положение литературного наемника, с горечью отмечая несправедливость в оценке умственного труда. Однако все это в тоне лакейской резиньяции. Существующее положение вещей очевидно несправедливо, но для резиньяции достаточно и того, что оно существует:

Но и за сей тебя я дар благодарю  
 И не сатиру, но послание творю...

Замечательно, однако, что именно плебейская «гнусная ода» вместила некие, хотя бы уродливые, зачатки социального протеста, невозможного в поэзии высоких славословий:

Понеже старику больному очень больно,  
 Когда довольные дать не хотят довольно.

А вот начало письма к Сергею Саввичу Яковлеву:

Я в новой, Яковлев, твоей деревне был  
 По зву, но там тебя тогда не улучил,  
 Хотя же твоему сказался я гусару,  
 Но мню, не внял он слов: как лошадь без удара  
 Извозчичьим кнутом или концом возжей,

Блестящею гордясь ливреею своей,  
К простому ж моему суконному убору  
Не восхотел возвесть очей своих и взору,  
Однако ж проворчал сквозь зубы: я скажу  
И барину, когда приедет, доложу...

Декларация плебейской обездоленности придает Рубану определенные социальные черты, тогда как в официальной оде XVIII в. автор выступает не только без личных, но и без общественных признаков; это только — лицо воспевающее. Официальная ода, порожденная феодальным обществом, была жанром косным и преимущественно приспособленным к выражению узко-феодальных отношений. Бытовое же стихотворство Рубана топорно, коряво, но все же как-то отражает рост новых буржуазных сил. Так, в обращении к Николаю Никитичу Демидову Рубан дает апологию дельца, организатора национальной промышленности. Образ новый, наряду с традиционными в феодальной поэзии образами — полководца, вельможи, «праведного судьи»:

**Поздравление его высокородию  
Николаю Никитичу Демидову**

**со вступлением в должность советника горной экспедиции 1795 года**

Природы тайны знать, руд положенье ведать,  
Почетней, нежели на серебре обедать,  
Неистошимого устав знать естества  
Полезнее, чем знать наряды щегольства  
И ведать разные новейших мод уборы,  
Приличней для коней какой кареты цвет,  
Иль как протанцевать искусно минавет,  
Что высшим даром благ считают петиметры,  
И их сообщницы, в главе носящи ветры,  
Которых жизни в том верховный есть закон,  
Чтоб время года знать, или по их сезон,  
Когда в тафту, в атлас иль в бархат нарядиться,  
Когда, кому, с каким изгибом поклониться,  
Как острым меж каких умов блеснуть словом,  
Презренье иль хвалу кому явить лицом.  
Вот знающего свет наибольши совершенства,  
Но ведать способы народного блаженства,  
Потребно более и знаний и труда,  
Какая и каких крушцов<sup>10</sup> у нас руда,

<sup>10</sup> Крушец — металл.

В какой стране какой доброты или видов? —  
 То ведашь предлежит тебе теперь, Демидов! —  
 Понеже горних дел советником ты стал,  
 Я в сем достоинстве тебя не поздравлял,  
 Поздравить же теперь за долг и честь вмению,  
 Не в прозе, но в стихах, и оным исполняю  
 Желание твое, и с радостию жду,  
 Да вскоре узришь ты от рук монарших мзду.

Еще выразительнее в социальном отношении «Ода откупщикам»:

**К откупщикам,  
 оказавшим услугу короне наддачею  
 сумм при торгах 1794 года**

Пою податливость усердныя руки!  
 Наддачей при торгах казны откупщики,  
 Благопотребную явившие услугу  
 Для пользы отечества, земному в славу кругу!  
 Я ваши в алфавит привел здесь имена,  
 Да их и поздние узнают времена.  
 В пределах будете всего известны света,  
 Ходячая везде прославит вас монета.  
 Вы, вы, Силен и Вакх, веселий божество,  
 Народов радостно умножьте торжество!  
 В честь вашу строятся откупщиками храмы  
 И украшаются зелеными листьями  
 Неувядающих древес чрез целый год,  
 Да весел навсегда пребудет в них народ.  
 Кто ж именно и где усердный труд являют,  
 Читатели сие из росписи узнают,  
 В порядке азбучном предложена она  
 С названиями мест чины и имена  
 Благоуслужливость отечеству явивших  
 И за усердность песнь похвальную заслуживших  
 Пиита, коего готовность есть пера  
 Описывать весь век споспешников добра,  
 Да в русском и они известны будут мире!  
 И радость возглашать соотчичей на лире,  
 На казовый конец и полный алфавит  
 Имен их и чинов являет здесь пиит.  
 Да каждый, кто его увидит, прочитает  
 И об отличии усердия узнает.  
 По званию и числу взятых на откуп стран  
 И сколько у кого обилен есть карман, —

Удобно может то в уме своем расчислить,  
 И о имении своих сограждан мыслить  
 Удобность каждому откроется тчецу.  
 Но славы вашей, откупщики, певцу  
 Хоть малу часть своих доходов уделите,  
 И книжек по пяти трудов его возьмите,  
 Которы издал он для пользы общей в свет.  
 Сего возмездия себе от вас он ждет  
 За сочинение стихов и алфавита,  
 Где ваша взору всех услужливость открыта.  
 В признаньи вашем он себя надеждой льстит  
 И щедрость вашу вновь пред светом возвестит,  
 Прострет похвальное о вас к народу слово,  
 И сборище у вас веселых будет ново.  
 В противном случае, оборотя назад,  
 Он лиру на другой свою настроит лад.

Восхваление откупщиков — акт, нисколько не предусмотренный традицией высокой поэзии XVIII в. и непосредственно идущий от самой злободневной действительности. Любопытно, что Рубан не подводит своих новых героев под нивелирующий масштаб феодальных достоинств и добродетелей. Он сохраняет буржуазную специфику в самом строе образов, в подборе воспеваемых качеств:

Ходячая везде прославит вас монета  
 .....  
 По званию и числу взятых на откуп стран  
 И сколько у кого обилен есть карман...<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Тема денег вообще разрабатывалась Рубаном и в рубановском окружении с величайшей прямолинейностью. В свое время Незеленов даже усмотрел в журнале Рубана «Ни то, ни сию» — «материалистическое направление» на основании напечатанного там стихотворения о деньгах:

Можно ли нищенство  
 Деньгам предпочесть?  
 Деньги — лучше средство  
 В свете все обрести!  
 Деньги в честь выводят,  
 Нам друзей находят.  
 Где серебро блеснет,  
 Взоры там народны;  
 Где богач идет,  
 Путь открыт свободный.  
 .....

Рубановская буржуазность, разумеется, не имеет ничего общего с передовой буржуазностью радищевского толка. Это буржуазность реакционная, поклоняющаяся откупщикам и прислуживающая власти. Но как бы то ни было — в стихотворческий оборот Рубана вместились явления разного порядка, в том числе и такие, для которых в более высоких литературных этажах вовсе еще не найдено было выражения. Между прочим Рубану принадлежит, вероятно, первое в русской литературе стихотворение о рабочих:

### Песня рабочих людей

Устал, устал до пота  
Лукерьян кум Кузьма!  
Мила мне, рек, работа,  
Калинишна кума!  
Соль и хлеб у нас с водою,  
Ляжем, кумушка, с тобою.

Ночь нам весело минет,  
Мне с кумою грусти нет.  
Кто как хочет пусть толкует,  
Моя совесть не тоскует,  
Я и ухом не веду,  
Что с кумою спать иду.

Пусть роскошные соседы  
Пиры строят и обеды,  
А мы хлебом и водой  
Будем сыты век с кумой.  
Наша крестница здорова,  
Ей дана от нас корова.

---

Царств великолепность,  
Блеск безбренных дней,  
В брани нужна крепость,  
Всех союз вещей  
Деньги составляют,  
Деньги прикрывают  
И пороки злых!  
Кто серебром запасен,  
Тот в глазах людских  
Честен, остр, прекрасен.

На молочной та еде,  
Мы на хлебе и воде;  
Жизнь спокойно провожаем,  
Больше счастья не желаем.  
Кто что хочет примечай,  
Спать с кумой нам не мешай.

В этой идиллии сделан все же очень серьезный упор на хлеб с водою и на пиры и обеды «роскошных соседей». Вопрос о распределении благ явно интересовал Рубана.

Качество поэзии Рубана крайне низко, благодаря чему он с легкостью достигал того, что настоящим поэтам давалось с трудом. Державин, гениальным усилием преодолевая одическую отрешенность, перерабатывал быт в поэзию, т. е. он находил способы выражения, превращавшие идеологически нейтральные бытовые вещи в ценности поэтического слова. Для Рубана дело обстоит много проще, потому что ему нечего преодолевать и перерабатывать. Его подносное стихотворство — это сырой быт с приправой из Минерв и Нептунов; прямой язык канцелярии и передней, только с цезурой на третьей стопе:

**Дубликат М. И. А<никину>  
3-го апреля 1795 г.**

О наглости к тебе писал я мушниковой,  
Что честь он повредил супруге Клепоковой,  
Невежливо свой рот широкий растворя,  
Кричал за нею вслед ура, ура, ура,  
С протяжкой повторял потом и ура,  
От слова же сего недалеко и дура;  
И множество других нелепостей вешал,  
Чувствительность ее чем сильно обижал,  
На улице большой в дни сырныя недели,  
И люди на сие позорище смотрели  
Со удивлением; представь же, сколько зла  
Мушная даме пасть сей песнью нанесла,  
Что она, шести рублей не пожалев,  
Приходит на сего с прошением злодея  
В судилище твое, Аникин; ты внемли  
И пасть мушным кулям к ее ногам вели.  
Сего единого она и ожидает,  
А то квашня ее без хлеба рассыхает,  
И живописная засохла мужа кисть,  
Потщися хлеб ему доставить иль корысть  
Решением его жены в бесчестьи дела,



Как только Фомина покажется неделя.  
 А просьбы моя сей дубликатный стих  
 Послал в апреле я, в день именин твоих,  
 С которыми тебя усердно поздравляю  
 И всех тобой самим желанных благ желаю!  
 Ты ведаешь, что я тебе на всякий год  
 В сей день трудов моих препровождаю плод.  
 Прими с приятностью мою невежну службу  
 И продолжай твою мне драгоценну дружбу.  
 О сем единственно тебя я и прошу  
 И яко друг тебе свой дубликат пишу.

А при случае тот же Рубан пишет торжественные оды «настоящими стихами». Уже подносные произведения Рубана, рассчитанные на печать, гораздо больше похожи на стихи вообще — например, напечатанные благодарственные стихи Потемкину. В них благодеяния, оказанные пииту, фигурируют не в виде ассигнаций, печеных яблок, отреза на фрак, шубы и тому подобных неприличных конкретностей, а в виде перифрастических «камней, серебра и золота»:

Ты благи лиешь подобием реки,  
 В добротворении прерывности не зная,  
 Всечасти милости различны изъявляя,  
 Ни камней не щадишь, ни злата, ни серебра  
 Для пользы ближнего иль общего добра,  
 О коем каждое мгновение ты мыслишь  
 И день погибшим тот невозвратно числишь,  
 Благодеяний ты в который не явил.  
 Веспасианов сын таков у римлян был.  
 Ты милосердие в себе являешь Тита,  
 Благотворительно всем грудь твоя открыта...

Произведение, подобное «Дубликату», могло явиться только на почве графомании. Б. Модзалевский сообщает: «Помимо пользы, которую Рубан извлекал из занятий своих стихотворством, последнее служило ему и удовлетворением страсти к сложению стихов, которою он был одержим почти в равной степени с своим критиком гр. Хвостовым. Стихотворная производительность Рубана простиралась до огромных размеров, выражаясь в самых разнообразных формах. Дело доходило до того, что даже частная переписка велась с его стороны не прозою, а стихами. Сохранился рассказ, записанный И. Ф. Карабановым, о том, как Потемкин, знавший слабость своего секретаря, предложил ему однажды написать в Соляную контору, вместо отношения, стихотворное по-

слание о выдаче 10 000 рублей. Иногда случалось, что в один день Рубан сочинял по несколько стихотворений; даже во время своей предсмертной болезни он не пропускал почти дня, чтобы не написать кому-нибудь поздравления, письма в стихах и т. п.».

Потребность графомана изъяснять стихами свои обиходные интересы натолкнула Рубана на нечто вроде «дружеского послания»:

#### 1-е Марта 1795 года

Родзянка! У тебя прекрасная жена.  
Благовоспитана, быв в Дерпте рождена;  
Пленила кротких уст меня ее беседа,  
Хотя ж у твоего и не был я обеда,  
Но пил за здравие ее вино твое,  
Тавридский коему Судак дал бытие.  
В сем граде образ был боготворец Афины,  
Он, став днесь и в области Екатерины,  
Оденет в новый блеск поблекшу старину  
И славу новую даст своему вину.  
Но что приятный вкус сего вина я знаю,  
Виновником тебя Родзянко, почитаю,  
Покорно за него тебя благодарю  
И ведомым сей дар я свету сотворю  
Для умножения вину сему расхода,  
И начата ему уже похвальна ода.

#### 19-го Августа 1794 года

Когда б забывчивых петь можно леногузов,  
То б похвалу соткал и я тебе, Кутузов,  
Я многажды тебя, для выкройки чехлов,  
Просил ко мне прислать портного из хохлов —  
Сидорку; или же кого ты сам рассудишь.  
И ты сказал — пришлю, и верно не забудешь,  
Однако ж позабыл, и по сие число  
Творение сие в чертог мой не вошло.  
И от твоей мои чехлы не сшиты лени,  
Однако ж говорить тебе не стану пени,  
Но с ласкою еще учтиво попрошу  
И благодарный стих, коль пришлешь, напишу.

В распоряжении Рубана оказалось огромное разнообразие вещей, при полном отсутствии метода для литературного освоения новых в литературе материалов. Лет через двадцать пять графоманы XIX века

могли уже с легкостью писать на обиходные темы по образцам Батюшкова и Жуковского. Карамзинисты отобрали некоторое количество обиходных вещей, распределили их по местам, вытряхнули из них вещественное содержание и создали так стиль дружеских посланий. Что же касается рубановских чехлов, то они вышли из быта и в быту остались.

Подносные стихи Рубана — явление быта. Именно потому они — замечательное по своей прямоте свидетельство о социальном факте наемничества, зашифрованном в высокой поэзии XVIII века.

# Пушкин и Бенедиктов\*

## 1

В истории литературы существуют «вечные цитаты», по определенному поводу неизменно всплывающие на поверхность. В скудной бенедиктовской биографии: в некрологах и критических очерках, в биографическом словаре и во всех энциклопедических, — в полном или сокращенном виде, — мы обязательно встречаем:

«Появление стихотворений Бенедиктова произвело страшный гвалт и шум не только в литературном, но и в чиновничьем мире. И литераторы и чиновники петербургские были в экстазе от Бенедиктова. О статьях Полевого <на самом деле статья Полевого написана гораздо позднее, в 1838 г. — Л. Г.> и Белинского они отзывались с негодованием и были очень довольны статьей профессора Шевырева, провозгласившего Бенедиктова поэтом *мысли*: Жуковский, говорят, до того был поражен и восхищен книжечкою Бенедиктова, что несколько дней сряду не расставался с нею и, гуляя по царскосельскому саду, оглашал воздух бенедиктовскими звуками. Один Пушкин остался хладнокровным, прочитав Бенедиктова, и на вопросы «какого он мнения о новом поэте?» — отвечал, *что у него есть превосходное сравнение неба с опрокинутой чашей*; к этому он ничего не прибавлял более...»<sup>1</sup>

Запись Панаева, очевидно, воспроизводящая какие-то слухи, положила начало традиции, в силу которой Пушкин, рядом с Белинским, широко привлекался к разоблачению Бенедиктова. Ссылка на авторитет Пушкина, который «один только остался хладнокровен», проделала путь от Я. П. Полонского до Бориса Садовского<sup>2</sup>.

Полонский, цитируя Панаева, от себя добавляет:

«Бенедиктов рассказывал в одном доме, что, благоговея перед Пушкиным, он послал ему книжку своих стихотворений, и затем хотел сделать ему визит — но по пути к нему встретил его на улице, и Пушкин, очень любезно поблагодарив его за стихи, сказал: “У вас удивительные

---

\* Печатается по: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 148–182.

<sup>1</sup> Панаев И. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 116.

<sup>2</sup> См.: Садовской Б. Поэт-чиновник // Русская мысль. 1909. № 11 (также: Садовской Б. Русская Камена. М., 1910. С. 89–101).

рифмы — ни у кого нет таких рифм. Спасибо, спасибо”. Бенедиктов, конечно, был настолько умен, что понял иронический отзыв Пушкина, и, быть может, даже задумался<sup>3</sup>.

По этому поводу Ю. Н. Тынянов в статье «Пушкин и Тютчев» писал:

«Пушкин отозвался о Бенедиктове, что у того есть прекрасное сравнение неба с опрокинутой чашей, а в другой раз, что у него прекрасные рифмы. Из этого делают заключение, что Пушкин ничего другого за поэзией Бенедиктова не признавал. Так ли это было или не так — неизвестно, но важно то, что в этом заключении всецело сказывается наш современник, который произвольно реконструирует литературные отношения прошедшей эпохи, исходя из литературной оценки (вернее, переоценки) Бенедиктова, произведенной уже после Пушкина»<sup>4</sup>.

Панаев, Тургенев, отчасти Полонский — люди второй половины XIX в., усиленно занимавшиеся «реконструкцией» своей литературной молодости, которой они стыдились. Одним из самых тяжких грехов этой молодости был как раз Бенедиктов. Тургенев с самоуничижением признавался: «И я, не хуже других, упивался этими стихотворениями, знал многие наизусть, восторгался “Утесом”, “Горами” и даже “Матильдой” на жеребце, гордившейся “усестом красивым и плотным”» («Литературные воспоминания»). Между тем за предвзятой реконструкцией прошлого очень важно найти подлинное соотношение сил. Успех Бенедиктова был «сезонный», но, вероятно, кроме Пушкина, Лермонтова, Некрасова — ни один русский поэт XIX в. не пользовался столь шумной и массовой известностью. В 30-х годах «<...> вся читающая Россия упивалась стихами Бенедиктова» (Полонский); в частности ими упивались люди очень высокой квалификации. Среди современников, ценивших стихи Бенедиктова (диапазон оценки колеблется от одобрения до восторга), можно назвать имена Жуковского, Вяземского, А. И. Тургенева, Плетнева, Шевырева, Краевского, Тютчева, Сенковского, И. С. Тургенева, Грановского, Ап. Григорьева, Фета, Некрасова, Ник. Бестужева и т. д., и т. д.

В 1835–1836 гг. «Стихотворения» Бенедиктова оказались одним из узловых пунктов, явлением, вне которого поэтическая история двух этих лет просто не может быть понята. В этой точке сошлись основные линии момента: борьба с эпигонством, требование мысли в поэзии, конфликт московской и петербургской литературы, вражда Белинского с Шевы-

<sup>3</sup> Биография В. Г. Бенедиктова, составленная Я. П. Полонским // Сочинения В. Г. Бенедиктова: В 2 т. СПб., 1902. Т. 1. С. XIII.

<sup>4</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 330–331.

ревым, наконец, то *антипушкинское движение*, которое с конца 20-х гг. все возрастает до самой смерти поэта.

Если от «вечных цитат» обратиться к фактам, то факты оказываются противоречивыми. Наряду с канонизированными утверждениями Панаева и Полонского имеются обратные показания, которые, разумеется, не учитывались. Так, приятельница Бенедиктова Е. А. Карлгоф-Драшусова в своих воспоминаниях говорит: «Жуковский, Пушкин и Крылов высоко ставили поэтический дар Бенедиктова и находили, что он представляет собой отрадное явление в нашей литературе»<sup>5</sup>. Свидетельство не слишком достоверное, но в конце концов оно не менее достоверно, чем свидетельство Панаева. Важнее следующее: в 1838 г., рецензируя вторую книгу стихотворений Бенедиктова, А. Краевский писал: «С каким восторгом приветствовали мы Бенедиктова, только что выступившего <...> на литературное поприще, и приветствовали в то время, когда еще был жив наш Пушкин, любовавшийся этим новым талантом»<sup>6</sup>. Вообще говоря, такого рода журнальные комплименты ни к чему не обязывают. Но надо учесть, что в 1838 г. Краевский, чье имя было выставлено на обложке послепушкинского «Современника» рядом с именами Жуковского, Вяземского, Плетнева, — афишировал позицию человека, близкого к пушкинскому кругу. Он должен был соблюдать известную осторожность, обращаясь к загробному авторитету «нашего Пушкина». Вот почему фраза Краевского: «наш Пушкин любовался прекрасным талантом Бенедиктова» заслуживает если не доверия, то внимания.

Противоречивые показания современников, быть может, приводятся в некоторую связь письмом князя Ивана Гагарина к Тютчеву, опубликованным в 1899 г. (И. Гагарин сблизился с Тютчевым за границей и впоследствии служил посредником при передаче тютчевских стихотворений в «Современник»).

«СПб., март 1836

Мне было очень приятно узнать от вашей жены, что вы нашли удовольствие в чтении стихов Бенедиктова. Не правда ли, это истинный и глубокий талант? Когда я в первый раз говорил вам о нем, я писал под влиянием чувства восхищения и удивления, которое его книга вызвала в маленьком литературном кружке Москвы. Теперь, находясь в

---

<sup>5</sup> Жизнь прожить — не поле перейти. Записки неизвестной // Русский вестник 1881 Т. 155. № 9. С. 143.

<sup>6</sup> Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1838. № 15. С. 289.

Петербурге, я постоянно выдаюсь с тем, что можно назвать литературным миром: с Вяземским, Жуковским, Пушкиным и т. д. У Жуковского каждую субботу бывают довольно любопытные и иногда интересные собрания, где я встретил Бенедиктова. С первого шага он занял место среди них, но тщедушная, неприятная и, скажу, почти уродливая наружность, привычки военной дисциплины, которых несколько не умерило посещение света, заставляют держать его в отдалении от общества, с которым у него не может быть взаимных симпатий. Пушкин, который молчит при посторонних, нападает на него в маленьком кружке с ожесточением и несправедливостью, которые служат пробным камнем действительной ценности Бенедиктова. Впрочем, вы должны знать, что Пушкин предпринял издание трехмесячного журнала под названием “Современник”; ему придется определить свои суждения и защищать их<sup>7</sup>.

Оставляя сейчас в стороне вопрос о заведомо враждебном отношении Гагарина к Пушкину, выделим два существенных для нас момента: Пушкин по поводу Бенедиктова «молчит при посторонних» и «нападает на Бенедиктова» «в маленьком кружке». В письме Гагарина это звучит убедительно именно потому, что примиряет ряд противоречивых свидетельств. Оказывается возможным, что у Пушкина было два мнения о Бенедиктове: одно — официальное, другое — только для маленького кружка.

В книге А. Эфроса «Рисунки поэта» помещен пушкинский рисунок мужского профиля на странице, изображающей как бы титульный лист «Фракийских элегий» В. Теплякова (на следующих страницах Пушкин начал рецензию на «Фракийские элегии»).

А. Эфрос считает, что рисунок изображает не Теплякова, а Бенедиктова, и действительно сходство с Бенедиктовым очень большое. «Чем было обусловлено появление бенедиктовского портрета среди заглавия критической заметки о Теплякове? Думается, тем, что пушкинские похвалы “Фракийским элегиям” явились едва ли не демонстративным противовесом повальным восторгам, которыми была в эту пору встречена первая книжка стихов Бенедиктова <...>»<sup>8</sup> В самом деле, горячий отзыв Пушкина («самобытный талант», «необыкновенное искусство в описаниях, яркость в выражениях и сила в мыслях», «блеск и энергия»,

<sup>7</sup> Книжки недели. 1899. Январь. С. 228–229. В том же году перепечатано в «Новом времени». Подлинник письма по-французски.

<sup>8</sup> Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 458. К сожалению, далее у Эфроса следует неизбежное: «Но Пушкин <...> остался разборчив, холоден и строг; и на вопрос о своем отношении к бенедиктовской книжке отозвался боковой фразой, что там есть сложные рифмы и неплохие сравнения».

и «везде гармония, везде мысли, изредка истина чувств» и т. д.) о стихах Теплякова, над которыми тогда же, в «Библиотеке для чтения», глумился Сенковский, легко стать, имел особую подоплеку. Тепляков, неизменно называвший Пушкина великим учителем, был во всяком случае «свой поэт». Еще в 1832 г., по выходе первой его книжки, Надеждин писал: «<...> талант Теплякова, по нашему крайнему разумению, кажется, обещает в себе достойное продолжение таланта Пушкина... Но это все не обогатит нашей бедной словесности никаким важным приобретением... Новый поэт может продолжать для нас эпоху Пушкина, может наполнить более или менее яркими, искусственными блестками ужасную пустоту нашей словесности, но — не осеменит ее для новой, самобытной, самопроизводительной жизни!»<sup>9</sup>

Поскольку речь шла о молодом поэтическом поколении, Тепляков мог быть выдвинут Пушкиным в противовес явлениям чуждым и враждебным. Так намечается предположительная связь между титульным листом «Фракийских элегий» и полукарикатурным профилем Бенедиктова.

Отзыв Пушкина на «Фракийские элегии» Теплякова появился в третьем номере «Современника», в том же номере напечатано пушкинское письмо «К издателю» за подписью А. Б. (письмо это должно было нейтрализовать впечатление от чересчур откровенной статьи Гоголя «О движении журнальной литературы»). А. Б. между прочим пишет: «Вы говорите, что в последнее время замечено было в публике равнодушие к поэзии... И где подметили вы это равнодушие?.. Новые поэты, Кукольник и Бенедиктов, приняты были с восторгом. Кольцов обратил на себя общее благосклонное внимание <...>» Это единственное, дошедшее до нас, прямое высказывание Пушкина о Бенедиктове — притом анонимное <принадлежность письма А. Б. — Пушкину современникам была неизвестна>. Бенедиктов назван здесь в сочетании с Кукольником и Кольцовым. Характер отношения Пушкина к Кукольнику не вызывал никаких сомнений. «Надобно заметить, что Пушкин никогда ни слова не говорил о сочинениях Кукольника, хотя он, как известно, радовался появлению всякого таланта», — писал Панаев, не подозревавший, конечно, что Пушкин высказался о Кукольнике в письме тверского помещика А. Б. к издателю журнала «Современник». Это очень похоже на утверждение Гагарина относительно Бенедиктова: «Пушкин <...> молчит при посторонних». Что касается «маленького кружка», то тут Пушкин, как видно, говорил и о Кукольнике. По крайней мере 10 января 1836 г. Никитенко записал:

<sup>9</sup> Телескоп. 1832. Ч. IX. С. 118–122.



«Интересно, как Пушкин судит о Кукольнике. Однажды у Плетнева зашла речь о последнем. Я был тут же. Пушкин, по обыкновению, грызя ногти или яблоко — не помню, сказал: “А что, ведь у Кукольника есть хорошие стихи? Говорят, что у него есть и мысли”. Это было сказано тоном двойного аристократа: аристократа природы и положения в свете. Пушкин иногда впадает в этот тон и тогда становится крайне неприятным»<sup>10</sup>.

В этом самом тоне Пушкин отозвался о Кукольнике в своем дневнике от 1834 г.: «<...> обедал у кн. Ник. Трубецкого с Вяземским, Норовым и с Кукольниковом, которого видел в первый раз. Он, кажется, очень порядочный молодой человек. Не знаю, имеет ли он талант. Я не дочел его Тасса и не видел его Руки etc. Он хороший музыкант. Вяземский сказал об его игре на фортепиано: *Il bredouille en musique, comme en vers.* — Кукольник пишет Ляпунова, Хомяков тоже. — Ни тот, ни другой не напишут хорошей трагедии. Барон Розен имеет более таланта».

Барон Розен, тщетно старавшийся отвоевать у Кукольника положение любимого драматурга петербургской публики, — пишет Пушкину в 1836 г.:

«Quant aux articles en prose que Vous me demandez <речь, конечно, идет о статьях для “Современника”. — Л. Г.>, j'y pense sérieusement; d'abord je voudrais en écrire un sur Кукольник. *Comme nous sommes à peu près d'accord dans notre jugement sur lui* <курсив мой. — Л. Г.>, il n'y aurait aucun obstacle à insérer l'article en question, dont le but serait de prouver à l'auteur susmentionné, que tout ce qu'il a écrit ne vaut pas grand chose et qu'il ne sait pas même la forme technique du drame; de sévir d'une manière impitoyable contre le genre fatal qu'il a choisi, ou qu'il a du talent qui, à force d'être cultivé, pourrait peut-être s'élever au dessus de sa pale médiocrité d'aujourd'hui»<sup>11</sup>.

Письмо Розена датировано 4 февраля 1836 г. «Письмо» А. Б. появилось в третьем номере «Современника», но было заготовлено еще для второго, вышедшего в начале июля, — очевидно, что за этот срок Пушкин не мог пересмотреть свое отношение к Кукольникову. Отзыв А. Б. о

<sup>10</sup> Никитенко А. Записки и дневник (1826–1877): В 3 т. СПб., 1893. Т. 1. С. 364.

<sup>11</sup> Переписка Пушкина. Т. III. С. 275. Перевод: «Что касается статей, которых вы у меня просите, я думаю об этом серьезно; сначала я хотел бы написать статью о Кукольнике. Так как мы более или менее сходимся в наших суждениях о нем, то я не вижу препятствий к напечатанию упомянутой статьи. Задача же — доказать автору, что все его произведения не многого стоят и что он не владеет даже драматургической техникой; обрушиться самым беспощадным образом на избранный им роковой жанр литературы; словом, сказать, что у него есть талант, который, при надлежащей обработке, быть может, поднялся бы над тем уровнем бледной посредственности, на котором он находится сейчас» (фр.).

Кукольнике — в духе всего «Письма» (с его благими пожеланиями по адресу Сенковского и пр.), написанного с целью затушевать наиболее резкие противоречия в литературных отношениях 1836 г.

Второе имя, рядом с которым поставлено имя Бенедиктова, — Кольцов. О личной встрече Кольцова с Пушкиным сообщил еще в 1846 г. Ал. Юдин. В 1836 г., услышав от Одоевского и Жуковского о Кольцове, Пушкин позвал его к себе. «Едва Кольцов сказал ему свое имя, как Пушкин схватил его за руку и сказал: “Здравствуй, любезный друг! Я давно желал тебя видеть”. Кольцов пробыл у него довольно долго, и потом был у него еще несколько раз. Он никому не говорил, о чем он беседовал с Пушкиным, и когда рассказывал о своем свидании с ним, то погружался в какое-то размышление»<sup>12</sup>. То же примерно у Белинского: «С особенным чувством вспоминал он всегда о радушном и теплом приеме, который оказал ему тот, кого он с трепетом готовился увидеть, как божество какое-нибудь, — Пушкин. Почти со слезами на глазах рассказывал нам Кольцов об этой торжественной в его жизни минуте»<sup>13</sup>.

Приводя эти умышленно туманные сведения, очевидно, имевшие источником рассказа самого Кольцова, — биограф Кольцова М. де Пуле выдвигает далее следующие соображения: «Кольцов явился в Петербург с запасом тетрадок своих стихотворений. Одну из таких тетрадок взял Пушкин, издававший в это время “Современник”. Первая книжка “Современника” вышла 6 января 1836 г., затем Пушкин уехал из Петербурга (в феврале) и не возвращался до мая. Вторая книжка “Современника” была набрана без него и составлена П. А. Плетневым, при содействии А. А. Краевского, из материалов, найденных ими в кабинете редактора. В числе этих материалов находилась и тетрадка с стихами Кольцова, из которой Плетнев и Краевский выбрали только одно стихотворение “Урожай”. Затем в четырех книжках пушкинского “Современника” ничего кольцовского более не было. Возвратясь в Петербург и благодаря за хлопоты по изданию второй книжки журнала, Пушкин заметил, что не все стихотворения Кольцова можно печатать, и при этом высказался о нем, “как о человеке с большим талантом, широким кругозором, но бедным образованием, отчего эта ширь рассыпается более в фразях»<sup>14</sup>. Такой отзыв вполне оправдывается отсутствием стихотворений Кольцова в пушкинском «Современнике». Последнее обстоятельство очень тревожило

<sup>12</sup> Юдин А. Опыты в сочинениях студентов Императорского Харьковского университета. Харьков, 1846. Т. I. С. 221.

<sup>13</sup> Стихотворения А. В. Кольцова. СПб., 1846. С. XXI.

<sup>14</sup> Сообщению А. А. Краевским, по словам которого, Лермонтов, не знавший лично Кольцова, отзывался о его таланте с большой похвалой. (Примеч. де Пуле.)

нашего поэта, как это видно из писем его к Краевскому: «Вы ничего не пишете <говорит он в письме от 12 февраля 1837 г., написанном еще до получения известия о смерти Пушкина>, отчего именно не могли войти в “Современник” мои пьески. Тут что-нибудь должно быть другое. Меня сильно беспокоит эта тайна, а вы скрываете... Пожалуйста, объясните просто»<sup>15</sup>. Тайна не напрасно беспокоила Кольцова. Соображения де Пуле подтверждаются известными строками из письма Пушкина к жене от 11 мая: «Ты пишешь о статье *Гольцовской*. Что такое? Кольцовской или Гоголевской? — Гоголя печатать, а Кольцова рассмотреть...»

Сочетание имен: Бенедиктов, Кукольник, Кольцов — не случайно; в нем зашифрована ирония по отношению к публике, «восторженно встретившей» «новых поэтов». Эти двусмысленные отзывы вполне совпадают с концепцией Гагарина о двойной оценке: одна — для публики, другая — для себя и для «маленького кружка»<sup>16</sup>.

Собранные здесь факты позволяют утверждать: во-первых, что Пушкин относился к Бенедиктову (как и к Кольцову и к Кукольнику) — отрицательно; во-вторых, что перед публикой он считал нужным скрывать свое отношение, частью молчанием, частью холодным доброжелательством. Это значит, что Пушкин заметил в Бенедиктове не одно только сравнение неба с опрокинутой чашей, но вещи, имевшие к нему гораздо более близкое отношение. Каков исторический смысл пушкинской враждебности и что вынудило Пушкина свою враждебность зашифровать — этот вопрос может быть поставлен только на фоне основных явлений литературной борьбы 30-х годов.

## 2

Провозгласив в 1834 г.: кончился пушкинский период русской словесности, Белинский выразил всеобщее убеждение в распаде великой поэтической системы, основания которой были заложены в XVIII в. и которую Пушкин довел до предельного совершенства. Распад изощренной, замкнутой дворянской культуры — один из социальных процессов, связанных с ростом русского капитализма. В литературе — потенции,

<sup>15</sup> де Пуле М. А. В. Кольцов. СПб., 1878. С. 81–82.

<sup>16</sup> Отмечу еще, что О. С. Павлицева пишет в 1835 г. из Петербурга, где она постоянно встречается с братом (хотя, конечно, ее оценка могла сложиться самостоятельно): «А ргорос de vers: я читала стихи Бенедиктова; есть вещи прекрасные, но и безвкусыя довольно. Показались ли они у вас?» (Пушкин и его современники. Пг., 1903–1930. Вып. XVII–XVIII. 1913. С. 203).

порожденные этим ростом, вели преимущественно к натуральной школе (реализоваться им предстояло позднее, в 40-х–50-х гг.). Поэзия — литературный плацдарм старой дворянской культуры; это не благоприятствовало возникновению потенций. Вот почему вопрос об эпигонстве — большое место поэзии 30-х гг. По мнению современников — читатели стихов не читают; журналы их по возможности не печатают; поэты стихи не пишут или пишут плохие стихи.

«Стихотворения Аполлона Де\*\*\*. М., <...> 1836 <...>

Аполлон, известный сын Юпитера и Латоны, брат Дианы, президент академии муз, был большой волокита, насмешник, забияка, сдирал кожи, приставлял ослиные уши, переодевался, бродил везде, был даже раза два вытолкан с неба батюшкой очень неучтиво. Куда ему деваться? Он ушел в Москву, зная, что там крепко пишут стихи, — это по его части, — прибавил к своему имени частицу *де*, чтобы показать свое старинное благородное происхождение, и называется теперь Apollon de Moscou. Теперь он издал свои московские стихотворения <...> Это Аполлон! Аполлон, сам Аполлон, нет сомнения, что он теперь в Москве волочится за какую-нибудь московскую Дафною и напевает ей:

Прошла пора, пора мечтаний,  
 Пора дум сладких и любви,  
 Когда *рой* пламенных желаний  
 Теснился и кипел в крови.

Да, почтеннейший! прошла эта пора. Нынче вам и стихи не удаются»<sup>17</sup>.

Если бы собрать воедино отклики на поэтическую продукцию 30-х гг., то к ним нельзя подобрать лучший автограф, чем обращение Сенковского к Аполлону: «Да, почтеннейший, прошла эта пора. Нынче вам и стихи не удаются!»

По вопросу о состоянии поэзии в 30-х гг. солидарны Сенковский и Надеждин, Полевой и Шевырев, Белинский и рецензенты «Северной пчелы». Люди, враждовавшие между собой по любым другим поводам, — единодушно утверждают, что «хорошие стихи» надоели и что впредь поэзии нужны мысли. *Требование мысли* становится общезначимым литературным критерием 30-х гг. Он принимается всеми, хотя понимается и применяется самым противоречивым образом. Оказалось, что литература не есть нечто само собой разумеющееся, что она должна быть заново оправдана и обоснована в ряду общественных, философских, бытовых

<sup>17</sup> Библиотека для чтения. 1836. Т. XVIII. С. 8 (раздел «Литературная летопись»)

интересов читателя. Речь шла, таким образом, об изменении самой социальной функции литературы; прежде всего, о новом отношении к теме. В жанровой поэзии XVIII и начала XIX в. круг предметов изображения был принципиально ограничен. Сущность жанрового мышления именно в этой стандартности тем и в постоянном соотношении между изображением и «предметом». В жанровой литературе, с ее предрешенными и вместе с тем многообразными откликами на действительность, — та или иная тема не могла достигнуть всепоглощающего значения. На рубеже 20-х и 30-х гг. это соотношение нарушается с разных сторон. В русскую прозу из буржуазной Франции хлынул поток непредрешенных бытовых тем, беспрерывно выбрасываемых действительностью.

В поэзии — влияние немецкого романтического идеализма утверждает гегемонию единой философской темы. Одно дело — когда поэт школы Батюшкова — Жуковского отдает дань медитативному жанру. Другое дело, когда творчество поэта целиком предано художественному развитию определенной философской концепции и освобожденная тема становится самодовлеющей и ведущей. Молодые московские шеллингианцы — любомудры и выдвинули из своей среды таких однотемных поэтов (начиная с Веневитинова). В 30-х гг. Пушкин откровенно оценил функцию немецкой идеалистической философии в процессе вынужденного отречения дворянства от политических чаяний 1820-х–1830-х гг.: «Философия немецкая... нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей... Тем не менее влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалила ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения» («Путешествие из Москвы в Петербург»). Пушкин видел в любомудрах дворянскую интеллигенцию на новом этапе, во всяком случае наследников дворянской культуры. В частности, немецко-романтический культ поэзии скрещивается у них с традиционным в этой культуре представлением о поэзии, иерархически вознесенной над «низкой прозой».

Московские шеллингианцы и фихтеанцы разделяют убеждение своих современников в том, что *стихов нет*, но, в отличие от других, они полагали, что стихи *должны быть*. Только этим стихам предназначалось новое место в культурном сознании. Необычайной напряженности достигают попытки молодого Белинского переосмыслить литературу в свете вопросов духовного становления личности. Для Белинского романтического периода, как и для других «москвичей», дело было не в том, что у русских поэтов прежде отсутствовали мысли, а теперь должны появиться; дело было в поисках нового отношения между поэтической

мыслью и бытием человека<sup>18</sup>. И все это — от исканий Киреевского до опытов Булгарина — на промежуточном языке 30-х гг. выражалось *требованием мысли*.

В 1827 г. Пушкин писал Дельвигу о московской немецкой метафизике: «Бог видит, как я ненавижу и презираю ее...» В 1827 г. Пушкин чувствовал себя в силах справиться с метафизическими соблазнами, но в 30-х гг. никто из корифеев 20-х гг. не мог уже побороть тайной уверенности в наступающем конце «пушкинского периода русской словесности». Окружение, чуждое, даже враждебное, но властное своей исторической актуальностью, подсказывает им поиски нового содержания. Очень сложен путь Пушкина, пролегающий между прозой, профессиональным журнализмом, историей. Вяземский оживляет свою замирающую литературную деятельность всяческим документализмом. Для Пушкина, для Вяземского 30-х гг. «новое содержание» — это в первую очередь мысль об общественно-политических отношениях и, как замена запретной в России политики, — история, от исторических анекдотов в «Старой записной книжке» Вяземского до ненаписанной Пушкиным «Истории Петра Великого». Для дворянской верхушки того времени история была занятием особого рода, смежным с государственной службой и имевшим мало общего с академической наукой (это, конечно, лишь частично относится к такому профессиональному историку, как Карамзин).

Специфическое требование мысли в литературе, выдвинутое в 30-х гг. Пушкиным, Вяземским, восходит к этой аристократической гражданственности, враждебной демократической гражданственности Полевого и чуждой метафизической абстрактности любомудров. Но для публики и в особенности для критики Пушкин — историк явление гораздо более случайное, нежели Пушкин — автор поэм и лирических стихотворений, породивших тьмы и тьмы бессмысленных подражателей.

«Г. Вердеревский принадлежит к поколению тоскующих поэтов (так, по крайней мере, они величают сами себя), пущенных в свет музой Байрона или Пушкина (для нас это все равно) и когда-то бывших в моде — кажется, с 1822 по 1828, — “Волна”, “Черный локон”, “Гречанка”, “Я разлюбил” и проч. изображают страдания и разочарования; все это написано гладко, по правилам версификации, но, увы, подбор чистых,

---

<sup>18</sup> Жанровая литература отражала рационалистическое представление о действительности, расчлененной на категории, устанавливаемые разумом. И в попытке создания философской лирики по немецкому образцу, и в попытках разработки нового социального материала (натуральная школа, ориентировавшаяся на левый французский романтизм) обнаруживалось стремление овладеть новым романтическим отношением к действительности.

остриженных слов и довольно звучных рифм никто уже не называет поэзией <...> что толку в легкости? Читаешь, не спотыкаясь, и ничего не вычитаешь»<sup>19</sup>.

«Дайте мне любящую душу, — говорит автор в эпиграфе к своим стихотворениям, — она поймет слова мои... Наша душа, давно отлюбившая, уверяет, что стих г-на Деларю *гладок* и звучен, рифма его чиста и богата <...> Но она же, не будучи в состоянии ослепить себя внешними качествами и красивыми формами, уверяет, что содержание этих красивеньких и миленьких пьесок вообще ничтожно, однообразно и не ведет ровно ни к чему»<sup>20</sup>.

Вопрос о «безыдейности» непрерывно связан в сознании современников с вопросом о гладком эпигонском стихе. В 1838 г. об этом соотношении с замечательной отчетливостью писал Полевой («О духовной поэзии»):

«Но та самая услуга, которую оказал Пушкин нашей поэзии, причинила ей и большой вред <...> Мы окружены “гладкими” поэтами. <...> Пушкин открыл им тайну известной расстановки слов, известных созвучий, угадал то, что прежде делало стих наш вялым и прозаическим, и его четырехстопный ямб так развязал нам руки, что мы пустились чудесно писать стихами. Сам Пушкин испугался впоследствии, какое обширное поле открыл он бездарности и пустозвучию своим ямбом. Правда, никто не умел похитить у Пушкина настоящей тайны этого стиха, но манере его так искусно начали подражать, что, несмотря на полное бессмыслие, стих выигрывал невольное одобрение»<sup>21</sup>.

Итак, ответственность за гладкие стихи без мысли Полевой возлагает на Пушкина. Он учитывает при этом, что Пушкин сам далеко ушел за пределы той «пушкинской» системы, которая по преимуществу стала достоянием эпигонов<sup>22</sup>. Ответственность за Трилунного и Деларю, за

<sup>19</sup> Северная пчела. 1838. № 46.

<sup>20</sup> Северная пчела. 1836. № 101.

<sup>21</sup> Библиотека для чтения. 1838. Т. XXVI. С. 94. (Раздел «Русская словесность»). Н. Ашукин в статье «Пушкин перед картиной Брюллова» приводит слова Пушкина в передаче некоего Андреева (сообщение, конечно, сомнительной авторитетности): «<...> стихи, под известный каданс, можно <...> паделать тысячи, и все они будут хороши. Я ударил об наковальню русского языка, и вышел стих — и все начали писать хорошо» (Звенья. 1933. Т. II. С. 238).

<sup>22</sup> Заблуждению современников способствовало то, что пушкинские искания 30-х гг. в лирике доходили до публики крайне скупо и разрозненно. Если взять, скажем, наиболее принципиальные стихотворения 1836 г., то только «Отцы пустышники...» напечатано в первом посмертном номере «Современника». «Художнику», «Мирская власть», «Из Пиндемонте», «Когда за городом...», «Я памятник себе воздвиг перукотворный» — все это впервые появилось в изданиях 1841 и 1855 гг. Из стихотворений 1833 г. «Родословная моего героя» — появлялась урывками, «Осень» и «Не дай мне бог сойти с ума» — напечатаны в 1841 г. Таким образом, при жизни Пушкина и в ближайшие годы после его смерти

Романовского и Зилова возлагается на Пушкина ямбического; на элегического Пушкина — поскольку дело касается лирики. Пушкин батюшковских традиций — существовал, хотя это был Пушкин, понятый одно-сторонне и узко; он не столько исчерпывал, сколько *символизировал* все те явления, которые относились за его счет. В статье «О духовной поэзии» Полевой собственно подводит итоги тому движению против пушкинской «бессодержательности», которое насчитывало уже больше десятилетия.

Едва ли не Веневитинов был первым в этом ряду:

«Кто отказывает Пушкину в *истинном таланте*? Кто не восхищался его стихами? <...> Но для чего же всегда сравнивать его с Байроном, с поэтом, который, духом принадлежа не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века <...> Теперь, г. Издатель Телеграфа, повторю вам вопрос: что такое Онегин? <...> этот герой поэмы Пушкина, по собственным словам вашим, *шалун с умом, ветренник с сердцем*, и ничего более»<sup>23</sup>.

Иван Киреевский повторил суждение Веневитинова об «Онегине» в статье 1828 г.:

«Эта пустота главного героя была, может быть, одною из причин пустоты содержания первых пяти глав романа; но форма повествования, вероятно, также к тому содействовала»<sup>24</sup>.

Враждебность московских шеллингианцев умерялась традиционным уважением к величайшему представителю культуры русского дворянства. Иначе зазвучали упреки в 1830 г. — столь роковым в литературной судьбе Пушкина. С 1830 г. разворачивается единый фронт антидворянской журналистики: «Нет! воля ваша! А Пушкин — не мастер мыслить!» (Надеждин)<sup>25</sup>. «Онегин есть собрание отдельных, бессвязных заметок и мыслей о том, о сем, вставленных в одну раму, из которых автор не составил ничего, имеющего отдельное значение» (Полевой)<sup>26</sup>. И в том

публика и критика не ощущали глубокого сдвига в его элегико-медитативной лирике, ибо продукция последних лет была ей попросту неизвестна. Новая пушкинская лирическая система не могла вырисоваться и заслонить прежнюю. При жизни Пушкина не печатался и «Медный Всадник».

<sup>23</sup> Веневитинов Д. Разбор статьи о Евгении Онегине, помещенной в № 5 Московского Телеграфа на 1825 год // Веневитинов Д. Собрание сочинений. СПб., 1862. С. 200–201.

<sup>24</sup> Киреевский И. В. Нечто о характере поэзии Пушкина // Киреевский И. В. Полное собрание сочинений. М., 1911. Т. II. С. 11.

<sup>25</sup> Вестник Европы. 1830. № 7. С. 209. Характерно, что даже Погодин, которому Пушкин всячески покровительствовал, впоследствии писал: «Надеждин вооружился против Пушкина и говорил много дурного между прочим, хотя и семинарским тоном».

<sup>26</sup> Московский телеграф. 1830. Ч. 32. С. 241.



же году Булгарин в своем пасквиле «Анекдот» писал: «<...> француз <Пушкин. — Л. Г.>, который в своих сочинениях не обнаружил ни одной высокой мысли, ни одного возвышенного чувства, у которого сердце холодное, а голова род побрякушки, набитой гремучими рифмами <...>»<sup>27</sup>

Веневитинов, Киреевский, Надеждин, Полевой, Булгарин с замечательным единодушием высказываются по вопросу о бессодержательности Пушкина. Между тем в творчестве 30-х гг. Пушкин с невиданной силой осуществляет новое реалистическое понимание действительности, издает свой ответ на требование мысли в литературе, выдвинутой эпохой. Но в данный исторический момент и любомудрам с их идеалистической философией, и Полевому с его буржуазным демократизмом нужно было другое содержание, чем то, которое предлагал Пушкин, чем то, по крайней мере, которое они сумели увидеть в зрелом пушкинском творчестве; вот почему современники продолжают бороться с Пушкиным 30-х гг. как с «карамзинистом». Философские воззрения любомудров, общественные интересы Полевого объединяют их позицию. Несколько более неожиданно в этом контексте имя Булгарина. Вопрос о позиции Булгарина в антипушкинском движении не должен упрощаться на том основании, что Булгарин сводил личные счеты. Сущность не в том, какие причины могли быть у Булгарина для травли Пушкина, а в том, какими критериями он при этом пользовался. И если мы находим в руках у Булгарина знакомый критерий требования мысли, то спрашивается, кем, какой группой, какой средой был уполномочен на это требование Булгарин?

В отличие и от любомудров и от литературных аристократов Булгарин говорил от лица очень широкого читательского круга. Именно того круга, который несколько позднее (в 1840 г.) Белинский характеризует в письме к Боткину: «<...> говоря об эстетическом вкусе и литературной образованности российской публики, нельзя быть тривиальным, и каких похабств ни наговори о ней, — ее имя все останется самым похабным словом. Кого она поддерживает, кого любит? Или людей по плечу себе, или плутов и мошенников, которые ее надувают. <...> Греча, Булгарина — да, они, особенно первый, в Питере, даже при жизни Пушкина, были важнее его и доселе сохраняют свой авторитет»<sup>28</sup>. «Российская публика» 30-х годов — потребители и заказчики литературной продукции, сменившие избранных читателей 10-х–20-х гг., — была достаточно пестрой по своему социальному составу. Но современники в своих отзывах

<sup>27</sup> Северная пчела. 1830. № 30.

<sup>28</sup> Белинский В. Г. Письма. В 3 т. СПб., 1914. Т. II. С. 43–44.

склонны суживать этот круг, — во-первых, топографически («Питер»), во-вторых — социально. В 1841 г. Белинский пишет Боткину о Полевом: «Я могу простить ему <...> грубое непонимание Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Марлинского (идола петербургских чиновников и образованных лакеев); <...> но для меня уже смешно, жалко и позорно видеть его фарисейско-патриотические, предательские драмы народные; <...> цену, которую он дает вниманию и вызову яркой публики Александрынского театра, составленной из офицеров и чиновников <...>»<sup>29</sup>. Панаев впоследствии писал, желая засвидетельствовать успех Бенедиктова у публики, наряду с успехом в литературных кругах: «Появление стихотворений Бенедиктова произвело страшный гвалт и шум не только в литературном, но и в *чиновничьем мире*. И литераторы и чиновники петербургские были в экстазе от Бенедиктова». *Петербургский чиновник* символизировал собой читающую публику 30-х гг. — и потому, что петербургский чиновник составлял как бы верхушку низового читательского слоя, и потому, что петербургский чиновник осознавался как наиболее полное выражение основ николаевской государственности, как идеальный тип обывателя 30-х гг. Именно в этой среде с наибольшей полнотой проявились свойства общества, воспитанного самодержавием и бюрократизмом: атрофия общественных интересов и неспособность к выработке обобщающих идей и собственных культурных ценностей. Режим Николая I в сущности пытался привести все население к идеологическому паразитизму. Операция эта удалась не вполне: культурное дворянство и новая демократическая интеллигенция отвечали глухим еще движением идей, разросшимся впоследствии в западничество и славянофильство. Зато низовая бюрократия, служилое мещанство 30-х гг. представляло собой превосходный материал для идеологического выхолащивания.

Публику усердно обслуживали. Главные организаторы этого обслуживания — Булгарин с его реакционным мещанским демократизмом и Сенковский, человек большой и разносторонней культуры, но твердо усвоивший буржуазно-коммерческую идею учета читательских вкусов. «Библиотека для чтения» и «Северная пчела» — два огромных очага «смирдинской словесности»<sup>30</sup>.

Обывательское сознание 30-х гг. неспособно было самостоятельно вырабатывать идеологические и культурные ценности, но из этого не следует, что обыватель не хотел обладать ценностями. Он стремился к

<sup>29</sup> Там же. С. 197.

<sup>30</sup> Выражение «смирдинский период» употребил Белинский в «Литературных мечтаниях».

«красивой жизни», во всем вплоть до идей, и охотно пользовался упрощенными результатами чужих достижений; последнее потому, что он не создавал, а брал, и внутренняя взаимоисключаемость идей была ему непонятна. Все это готовые красивые вещи, которые можно соединить, как позднее соединялись ампир с модерном в буржуазной гостиной.

В 30-х гг. «Северная пчела» требует мыслей в литературе с меньшей энергией, чем «Московский наблюдатель». В этой связи проясняется позиция Булгарина в борьбе с Пушкиным. Проясняется, между прочим, антипушкинская подоплека целого ряда статей и рецензий «Северной пчелы».

Вот, например, рецензия на роман в стихах Н. Карпова «Семейство Комариных» (М., 1834):

«Пусть уверяют, что пушкинский период кончился, что теперь настает новая эпоха. Это, может быть, справедливо в отношении к столицам; но в Саратовской губернии царствует и продолжается еще пушкинский период. Доказательство несомненное, печатное доказательство перед нами.

<Следует пересказ с цитатами этого довольно безграмотного произведения. — Л. Г.>

Приехали на постоялый двор и пьем чай; да какой? *сквозник душистый!* Даша разливает чай снежной рукой, а автор, воспользовавшись случаем, показывает, что он не держится мнений Пушкина, и говорит:

Хоть я женатый человек,  
Но признаюсь тебе, читатель,  
Я милых ручек обожатель.  
В наш просвещенный, умный век  
Об ножках много говорили;  
Их Пушкин по свету пустил,  
Он пару ножек расхвалил —  
За ним их сотни расхвалили.  
Но согласись, читатель мой,  
Что в ножке башмачок пленяет,  
А ручка просто восхищает  
Своей открытой красотой.

Ну, теперь ясно, что автор не подражает Пушкину, любит ручки, а не ножки <...><sup>31</sup>

<sup>31</sup> Северная пчела. 1835. № 29.

Автор рецензии на «Семейство Комариных» — Р. М., т. е. В. Строев, тот самый, который сперва превозносил, а потом бранил в «Пчеле» «Стихотворения» Бенедиктова.

Самому Булгарину (с откровенной подписью «Ф. Б.») принадлежит еще более красноречивая рецензия на «Бориса Годунова. Трагедию в трех действиях» М. Лобанова:

«До сих пор судьба Годунова в нашей литературе была так же несчастна, как и в истории: никому не удалось воспользоваться вполне этим удивительным явлением нравственного мира, поэтически разгадать эту чудесную загадку... развить во всем его объеме этот колоссальный, истинно драматический характер. Кажется, все элементы у нас под рукою... Чего же не достает? Безделицы: гения мощного и исполинского, как сам предмет; художника с душою, которая из этого хаоса событий и характеров сплвила бы одно целое, исполинское и прекрасное, осветила бы создание свое пламенем поэзии, влила бы в него весь пыл жизни; одним словом, не достает другого Шекспира.

А. С. Пушкин написал несколько удачных и замечательных сцен из истории Бориса — и только. Но произведение Пушкина было создано без особой формы — и поэтому мы не вправе ничего более требовать. Теперь г. Лобанов издал трагедию: Борис Годунов...

Стихи в ней прекрасные, гладкие, такие гладкие, что вы не спотыкнетесь в них ни на одну мысль, ни на одно счастливое выражение. Вообще в трагедии все обстоит благополучно».

«Смирдинская словесность» 30-х гг. — замечательный пример упрощения модных идей и критериев, заимствованных из романтического обихода. Здесь самое широкое распространение находит доморощенная натурфилософия, давно оторвавшаяся от своих философских источников. Особым успехом пользуется здесь романтическая тема поэта, чуждого бессмысленной толпе. В русской литературе эта тема проделала характерную кривую — от программного «Поэта» Веневитинова, восходящего к основам немецкой идеалистической эстетики, через Хомякова и Пушкина, до общедоступного применения у Полевого («Абадонна»), Кукольника («Торквато Тассо»), Тимофеева («Поэт», «Елисавета Кульман») и пр. В 1845 г., когда эта тема успела окончательно выродиться, Белинский писал: «<...> маленькие талантики — несносные люди, раздражительные, мелочные, самолюбивые, заносчивые <...> Они уверены, что только они одни и чувствуют, и мыслят, и страдают, — и потому нещадно бранят толпу, которая предпочитает свои домашние заботы и личные выгоды их хорошеньким стишкам <...> Они, извольте видеть, — гении, толпа должна видеть ореол над их головами, а на челе звезду бессмертия».

Вот основания, на которых в недрах «Библиотеки для чтения» и «Северной пчелы» создалась особая обывательская «поэзия мысли», крупнейшими представителями которой были Кукольник и Тимофеев. «Библиотека для чтения» провозглашает обоих корифеев «русскими Байронами и Гете». «Северная пчела» нисколько не уступает ей в цинизме:

«Поэт”. Фантазия в 3-х сценах Т-м-ф-ва. “<...> из этого краткого обзора читатели увидят, какую обширную, высокую мысль автор положил во главу угла своего творения. В самом деле, мысль сия по своей глубокости, силе и теплоте есть нечто совсем новое в нашей литературе. Создание, основанное на ней, <...> могло бы заключать в себе более эпической и драматической жизни, менее философии и более поэзии; видно, что это еще один очерк здания огромного и великолепного <...>»<sup>32</sup>

“Елисавета Кульман”. Фантазия Т-м-ф-ва. “<...> г. Тимофеев силою своего прекрасного таланта исторг из этой души ее мир, ее поэзию, и подарил нам произведение, которое в современной литературе нашей должно занять одно из почетных мест <...> Она <героиня. — Л. Г.> существо, обреченное искусству и гибели; в ее сердце и судьбе все подчинено высокому призванию — и вы видите, как из каждого биения сердца ее, по воле одной природы, восстают светлые лики небожителей, как самая природа облекается в мысль и слово, чтобы служить отблеском могучих стремлений таланта <...>»<sup>33</sup>

“Песни” Т-м-ф-ва... “Веселость и насмешливость не главные достоинства песен Г. Тимофеева: они видны только в тех песнях, которые выливались из души его в те немногие минуты, когда она отдыхала от тяготивших ее тяжелых дум”<sup>34</sup>.

При оценке этого материала не следует забывать, что произведения Тимофеева носят на себе отпечаток глупости, вероятно, единственной в истории мировой литературы.

Официальный представитель группы — Кукольник, учитывая, что он выдвинут «петербургской литературой» против Пушкина и пушкинского круга, отнесся к этому заданию вполне сознательно:

«Кукольник преследовал мелкое, по его мнению, направление литературы, данное Пушкиным, все проповедовал о колоссальных созданиях; он полагал, что ему по плечу были только героические личности» (И. И. Панаев. «Литературные воспоминания»).

<sup>32</sup> Северная пчела. 1834. № 125.

<sup>33</sup> Северная пчела. 1836. № 276.

<sup>34</sup> Северная пчела. 1836. № 217.

В другом месте «Воспоминаний» Панаев воспроизводит слова Кукольника:

«— Пушкин, бесспорно, поэт с огромным талантом, гармония и звучность его стиха удивительны, но он легкомыслен и не глубок. Он не создал ничего значительного; а если мне бог продлит жизнь, то я создам что-нибудь прочное, серьезное, и, может быть, дам другое направление литературе... (Передавая слышанное мною из уст поэта, я ручаюсь, конечно, только за верность мысли, а не за слова и обороты фраз)».

Сравним с этим свидетельство П. М. Ковалевского, относящееся уже к 40-м гг.:

«<...> Сашенька принес квас, который Нестор Васильевич выпил вперемежку с каким-то еще четверостишием Державина, старческий портрет которого в колпаке висел над диваном. К старику (так он называл Державина) он обращался с набожным благоговением, к Пушкину снисходил, Гоголя не одобрял и к имени его постоянно прибавлял Яновский»<sup>35</sup>.

Кукольник чувствовал презрение Пушкина и не собирался уступать место. Это была настоящая, обоюдно осознанная вражда. И в историческом плане вражда эта вовсе не кажется смешной, если вспомнить, что за Кукольником стояли читательская масса, посетители столичных театров и влиятельнейшие органы петербургской печати.

### 3

Имя Кукольника было не безразличным и не случайным для Пушкина, как не случайно, что в «Письме» А. Б. рядом с ним стоит имя Бенедиктова. Бенедиктов — явление во многих отношениях подобное же и выдвинутое не только той же средой, но в значительной мере одними и теми же людьми.

«Стихотворения» Бенедиктова 1835 г. попали в точку. Они имели непосредственное отношение к двум самым насущным вопросам момента: к требованию «мысли» и к стремлению преодолеть гладкие эпигонские формы (оба момента теснейшим образом связаны между собой). Попытки разрешения этих задач шли с разных сторон: от «москвичей» с их философией, от Пушкина с его историческими и политическими темами, от петербургской литературы. Именно здесь на «почве смирдинской словесности» удобно было экспериментировать: ведь эту литературу

<sup>35</sup> Ковалевский П. М. Стихи и воспоминания. СПб., 1912. С. 221–222.

создавала среда, для которой строгие нормы дворянского хорошего вкуса были уже необязательны и непонятны.

Первоначально мещанскую публику 30-х гг. обслуживали по преимуществу люди, пришедшие из другой эпохи, от других литературных связей и отношений. Таков Воейков, старый соратник Жуковского и Андрея Тургенева, или академический специалист Греч. Не следует забывать, что и Булгарин начал свое поприще в иных литературных сферах — поблизости от Рыльева и Грибоедова. Но со временем деятели на потребу публике должны были появиться из рядов самой публики. Так постепенно выдвигались Кукольник, Тимофеев, Бернет и др. Из этого набора самым сильным и даровитым оказался Бенедиктов.

Отец Бенедиктова был попович, женатый на дочери придворного кофишенка, и служил советником губернского правления в Петрозаводске. В Петрозаводске же Бенедиктов окончил четырехклассную Олонецкую гимназию, после чего поступил во 2-й кадетский корпус в Петербурге. Из корпуса, как первый по успехам, Бенедиктов был выпущен прапорщиком в лейб-гвардии Измайловский полк. Гвардейский офицер в отставке — фигура вполне уместна в «хорошем обществе», однако князь Иван Гагарин, восторженный почитатель поэзии Бенедиктова, отозвался о поэте: «Его тщедушная, неприятная, скажу — почти уродливая наружность, привычки военной дисциплины, которых нисколько не умерило посещение света, заставляют держать его в отдалении от общества, с которым у него не может быть взаимных симпатий». Светский человек Гагарин почувал в бывшем измайловском офицере — поповского внука, воспитанника Олонецкой гимназии, почувал то мелкочиновничье и армейское, что Бенедиктов сохранил до конца жизни, несмотря на обширные литературные связи — от суббот Жуковского до салона Штакеншнейдеров в 50-х–60-х гг., — несмотря на занятия высшей математикой, на знание четырех языков и осведомленность в текущей европейской литературе.

В 1843 г. Плетнев, вообще поощрявший Бенедиктова, писал Гроту: «К чаю <...> приехала Карлгоф. Она спешила <...> на вечер к Филимонову, автору “Непостижимой”!!! <.>.. И туда она уже отвезла *Бенедиктова* с его сестрою. Эта женщина только и ищет выпечатанной рожки. Таков был ее муж, автор нечитанных мною повестей. Но Бенедиктову я удивляюсь и истинно сожалею о нем. Этот поэт стоил бы лучшего общества. Вот что значит быть воспитану во Втором кадетском корпусе! Ни служба в Измайловском полку, ни поэтический талант не подняли его для создания себе жизни, соответственной потребностям его души. Он теперь тонет в чиновничестве и между знакомыми. Как я часто благо-

словляю провидение, что оно с-из-детства вложило в сердце мне неодолимое влечение к обществу избранных»<sup>36</sup>.

«Выпечатанные рожи» — это, очевидно, литераторы, потому что Плетнев сообщает в предыдущем письме: «Эта Карлгоф совершенная провинциалка в своем поклонении каждому *выпечатанному имени*. Она только и бредит знакомством с известными в публике лицами <...>»

Типичная петербургская литературная среда 30-х гг. — это профессионалы — от «столпов», вроде Греча, Булгарина, Воейкова, до грошевых поденщиков журнального дела, — и любители из чиновников и офицеров средней руки, «полужандармы и полулитераторы», как писал впоследствии Герцен о посетителях князя Одоевского, имея, очевидно, в виду известного Владиславлева, жандармского полковника и издателя, альманахи которого распространялись с помощью полицейского аппарата. Одним из самых усердных любителей был В. И. Карлгоф, литератор, капитан и старший адъютант гвардейского корпуса. Карлгоф женился на «богатой тамбовской девице» (по выражению Бурнашева), которая немедленно превратила его в мецената, а себя в хозяйку салона. Попытки Карлгофов поднять свой салон до уровня знаменитостей первого ранга были безуспешны; на практике здесь царили примитивные чиновничьи нравы, в силу которых за ужином перед Кукольниковом ставился дорогой лафит, а перед писателями попроще — медок от Фохтса по 1 р. 20 к. асигнациями<sup>37</sup>. Салоны типа карлгофского — это образования внутри самой петербургской публики, приспособленные для выявления дарований. Так Карлгоф менее чем в два года издал на свой счет и представил обществу Кукольника и Бенедиктова.

Бенедиктов — ставленник бюрократических низов — не имел правильного литературного воспитания. Перед Пушкиным он благоговел. Но ему с младенчества не была привита стиховая культура высокой дворянской лирики, культура, отличающаяся абсолютной нормативностью и мощной инерцией стиховых форм, преодолеть которую было необыкновенно трудно. Дурное литературное воспитание Бенедиктова и мешанское отсутствие традиций развязали ему руки. Бенедиктову удалось произвести стилистический взрыв, поколебавший самые основы стиховой системы Батюшкова — Жуковского — Пушкина, омертвевшей в руках эпигонов.

---

<sup>36</sup> Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым: В 3 т. СПб., 1896. Т. II. С. 135–136. (Плетнев происходил из духовного звания).

<sup>37</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 106.



*Иерархичность* литературы начала XIX в. — наследие XVIII в. с его жестким сословным мышлением. В основе ее лежало представление о незыблемой иерархии социальных ценностей, которой соответствует иерархия всяческих знаков культурного выражения (языковых, жанровых и пр.). Отсюда стилистическая однородность внутри отдельных жанровых образований. Слова одного уровня ценности отбираются по признакам предметным, лексическим или, наконец, стилистическим. Карамзинисты в значительной мере отправлялись еще от эстетики классицизма, и в их творчестве жанровая дифференциация была смягчена, но не снята. В частности, у карамзинистов, на основе строго стилистического расслоения, обособился специальный элегический слог. Пушкин, работая в разнообразных жанрах, уже в 20-х гг. далеко уходит от первоначальных карамзинистских установок, но в элегии он еще долго (вплоть до 30-х гг.) сохраняет батюшковскую традицию:

Где муки, где *любовь*? Увы, в душе моей  
 Для *бедной* легковерной *тени*,  
 Для *сладкой* памяти *невозвратимых* дней  
 Не нахожу ни *слез*, ни *пени* <курсив мой. — Л. Г.>

Здесь — за исключением слов нейтральных или формальных, — все значимые в смысловом отношении слова — это слова, как бы заранее окруженные ореолом *поэтичности*. Бытовое, непрепарированное слово с чрезвычайным трудом проникает в условный и устойчивый лирический словарь. Плетнев, воспитанный поэтической школой 10-х–20-х гг., писал о Пушкине: «<...> он постигнул, что язык не есть произвол, не есть собственность автора, а род сущности, влитой природою вещей в их бытие и формы проявления»<sup>38</sup>. Представление весьма характерное.

Элементы поэтической речи, в этом представлении, существуют как заданные и общеобязательные. Они как бы не продукт индивидуально-творческого акта, а достояние сознания социальной группы. Они не столько создаются, сколько применяются к случаю. Это ощущение *привычности* возможно только при незаметном образе: прямое название, языковые тропы, логические и аналитические определения, сросшиеся словосочетания — составляют основу элегического стиля (стиль этот, разумеется, не покрывает собой творчества Пушкина, Вяземского и других, но в 10-х–20-х гг. образует одну из ведущих линий).

Если образ в принципе — не индивидуален, если слово является постоянной, а не создаваемой единицей лирической речи, то оно естествен-

<sup>38</sup> Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. Т. II. С. 271.

но тяготеет к обобщенности, абстрактности. Здесь не обязательна полная замена прямого значения слова метафорическим. Для элегического стиля характернее другой случай: фактический смысл слова не отменен, но в стихе слово живет привнесенным в него поэтическим смыслом; оно превращается в условный литературный знак. (Таковы элегические муки, улыбки, слезы или вечные эпитеты *нежный, мятежный, томный* и проч.)

Обставленное целой системой норм и запретов, это слово было доведено до чрезвычайной смысловой чувствительности. И каждое прикосновение мастера могло дать огромный смысловой эффект. Слово это было точным, в том смысле, что всякий сдвиг, который не был большой художественной удачей, оказывался ошибкой, и речь шла об отборе наиболее подходящих вещей из поэтического запаса, о наиболее рациональном их применении. Но в разных исторических условиях одни и те же свойства оказывались то силой, то слабостью. Представим себе это словоупотребление в эпоху, когда рушилась та самая классовая эстетика, которая его породила, в эпоху упадка дворянской политической культуры, когда в пределах ее движение заменилось механическим воспроизведением форм. Словом, представим себе поэзию условную и абстрактную, притом не обоснованную уже целостным мировоззрением и потерявшую способность развиваться. Именно так обстояло с катастрофическим эпигонством 30-х гг.

Естественно, впрочем, что эпоха распада поэтической культуры 20-х гг., наряду с эпигонством, дала брожение, экспериментаторство. Поэты, группировавшиеся вокруг «Библиотеки для чтения» (Кукольник, Тимофеев, Бернет, Ершов и др.), экспериментировали, но как-то случайно, наскоками. В конечном счете все они работали на основе общих мест тогдашнего поэтического языка, и ни одному из них не удалось найти ничего похожего на новый метод. Бенедиктов первый возвел в систему отклонения от норм дворянской эстетики 10-х–20-х гг., образовал стиль на основе миропонимания «ерьшной публики, состоящей из офицеров и чиновников».

В этом разгадка массового успеха Бенедиктова, и это превосходно понял и выразил Белинский в статье 1842 г. («Отечественные записки»):

«<...> на Руси есть несколько поэтов, в произведениях которых больше чувства, души и изящества, чем в произведениях Бенедиктова; но эти поэты не произвели и никогда не произведут на публику и вполнину такого впечатления, какое произвел г. Бенедиктов. И публика, в этом случае, совершенно права: те поэты незначительны в той сфере искусства, к которой они принадлежат: они заслоняются в ней высшими поэтами той же сферы; а Бенедиктов сам велик в той сфере искусства,

к которой принадлежит, потому, никому не подражая, имеет толпы подражателей <...>»

В области литературы мещанский эклектический тип сознания должен был решительно исключить строгий жанровый строй, основанный на иерархии литературных категорий в их соотносительности с социальными категориями. Бенедиктову ничего не стоит соединить Батюшкова с Державиным и Пушкина с Шиллером и Гюго, ибо все это только отдельные красивые вещи, культурно-идеологический смысл которых утрачен. Натурфилософская тема переплетается с темой дружеского послания. В плане лексическом беспощадно смешаны славянизмы и архаизмы, городское просторечие, народные слова, «галантерейные» выражения, деловая речь и пр., и пр.

Прихотливо поднялась,  
Прихотливо подлетела  
К паре черненьких очей —

один из бесчисленных у Бенедиктова примеров поразительной лексической какофонии. Вместе с тем лирика утрачивает стилистическую непроницаемость. Например, в военном стихотворении «Возвратись» — любопытное смешение лирических абстракций с реальными предметами офицерского обихода. «Ружье на молитву» — и тут же: «И снова мечи потонули в ножнах». У Бенедиктова меч употребляется наряду с ружьем, потому что для него высокие слова — не принадлежность обособленной одической речи, а просто украшение слога. В «Возвратись» наряду с «мечами» и даже «предбитвенными мечами» — специальная терминология:

А сабли на отпуск, коней на зерно... —

Это весьма реальные кони. Впрочем, тут же, в качестве военно-поэтической абстракции, фигурирует и «конь-товарищ»:

А славу добуду — пол-славы ему.

Раскрывая условно лирическую речь бытовому словесному сырью, Бенедиктов поэтизировал обиходное слово. Это позволило ему ввести в эстетическую сферу такие элементы окружающей действительности, которые прежде оставались за ее пределами (или находили себе место в низовой «альбомной словесности»). Это опять-таки понял и выразил Белинский все в той же статье 1842 г.:

«Стихотворения г. Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге, успех, можно сказать, народный — такой же, какой Пушкин имел в России: разница только в продолжительности, но не в силе. И это очень

легко объясняется тем, что поэзия г. Бенедиктова не поэзия природы, или истории, или народа, — а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга. Она вполне выразила их, с их любовью и любезностью, с их балами и светскостью, с их чувствами и понятиями, — словом, со всеми их особенностями, и выразила простодушно-восторженно, без всякой иронии, без всякой скрытой мысли».

Белинский понял, что быт чиновничьей гостиной сублимирован и идеологизирован Бенедиктовым, что впервые им найдена эстетика этого социального факта. Вот что, по мнению Белинского, обеспечило в некоторых слоях Бенедиктову успех, равный пушкинскому, конечно, не по продолжительности, но по силе.

Бенедиктов извлек самые крайние возможности из романтических предпосылок эмоционального и экспрессивного стиля. Совмещение несовместимых элементов, принципиальная неограниченность средств выражения, *допущение любых слов в любых комбинациях* — вот черты стилистического максимализма, своеобразной «футуристичности» 30-х гг. XIX в.

Одним из существеннейших моментов реформы Некрасова также было допущение в поэзию *любых слов*. У Некрасова этот стилистический демократизм осмыслялся определенной демократической идеологией — у Бенедиктова это бессознательный, стихийный демократизм служилого мещанства, не имеющий отчетливого идеологического стержня и вполне совместимый с политической лояльностью, даже реакционностью. Как бы то ни было, в 30-х гг. всякий опыт преодоления мощной инерции узкого и устойчивого элегического словаря был опытом на путях к великой некрасовской реформе. С другой стороны, Некрасов в своем первом периоде, периоде еще бессознательного демократизма, не случайно прошел через рьяное подражание Бенедиктову («Мечты и звуки». СПб., 1840).

Поэт типа Некрасова вырабатывает новый стилистический строй на основе нового мировоззрения. Для поэта идеологически несамостоятельного естественный путь — это деформация уже существующих элементов, в конечном счете истории всегда бесплодная.

Для Бенедиктова введение бытовых слов (будь то слова военного или «салонного» обихода) — частный случай. В основном он эклектически смешивает разнородные пласты унаследованного стиля, подвергая их резким изменениям.

На каждом шагу лирические штампы раздуваются в гиперболу или происходит смешение и смещение их признаков:

Любовь лишь только капля яду  
На остром жале красоты.

Любовь, красота, яд, жало — все это в отдельности ходячие поэтические вещи, но здесь они сгущены в новую и довольно запутанную комбинацию. Путь этот легко приводит к смысловой какофонии. Один образный ряд вмешивается в другой, причем они взаимно уничтожают друг в друге и логическую связь признаков, и предметную реальность.

Бенедиктов на десятки лет предвосхитил опыты русских поэтов XX в. в области реализации словесного образа. Бенедиктову, как поэту, отрешенному от живых идеологических источников, в высшей степени свойственно чисто словесное мышление. В этом существеннейшее различие, при наружном сходстве, между реализацией метафоры у Бенедиктова и хотя бы у символистов. Саморазвивающееся слово легко охватывает сюжет целых стихотворений. На основе образа *огонь любви* возникает стихотворение о сердце сгоревшем, испепелившемся и вновь возродившемся из пепла. Душевный холод реализуется «льдяным венцом потухшего вулкана»:

И он в огне лучей твоих блеснит,  
Но от огня лучей твоих не тает

(«Алине»).

«Железное сердце» попадает на наковальню кузнеца (это судьба). Грудь женщины — пучина, и в ней, на самом дне, скрываются перлы и крокодилы («Бездна») и т. д.

Лирическая речь Бенедиктова либо разворачивается этими охватывающими образами, либо распадается на множество мельчайших смысловых образований, замкнутых структур, из которых каждая имеет внутреннее движение и разрешение, представляя собой рудимент сюжета. Эта многопредметность, одним концом упирившаяся в Державина, другим в Гюго, — нечто крайне противоположное «прозрачному» элегическому стилю 10-х–20-х гг., со свойственной ему скупостью в подборе выразительных средств и тяготением к повторяющимся словосочетаниям, как бы заранее заданным поэту. Напротив того, резкая, неожиданная метафора — это уже индивидуальный случай, изобретение поэта. Так намечается связь метафоричности с романтическим индивидуализмом, в чем и заключался социальный смысл метафорического стиля. Метафорический стиль Бенедиктова питался романтической атмосферой 30-х гг., восходившей к французской, частью к немецкой литературе, но, разумеется, питался паразитически.

Эклектизм Бенедиктова резко сказывается в подборе тем. Здесь все, что угодно: наследственная элегическая лирика с сильной примесью архаического пафоса, словом, Батюшков, исправленный Державиным;

здесь романтическая тема «непризнанного поэта» («Скорбь поэта») и рядом мещанская эротика, заслужившая Бенедиктову обвинения в порнографии. И, наконец, обильная «натурфилософия» («Утес», «Жалоба дня», «Буря и тишь», «Две реки» и пр. и пр.), по поводу которой рецензент «Северной пчелы» наивно заметил: «Особенно г. Бенедиктов умеет представить самую строгую, самую важную мысль в форме всем доступной и понятной. Таких стихотворений у него много в небольшом собрании, теперь изданном. К этому роду принадлежит и *Жалоба дня*»<sup>39</sup>.

Для поэта начала века многообразие тем и методов подачи было бы непременно связано с дифференциацией жанров, отражавшей дворянское представление о иерархии социальных ценностей. Для Бенедиктова все эти темы в сущности равноправны, потому что заимствованы из разных не связанных между собой идеологических источников.

Однако стихи, которые, по свидетельству современников, «твердила наизусть вся читающая Россия», должны были обладать некоторой реальностью, если не мировоззрения, то мироощущения, причем в этом реальном содержании совместились «скорбь поэта» и натурфилософия с «ножкой летуней» и с военно-парадной бодростью, вроде:

Бодро выставь грудь младую,  
Мощь и крепость юных плеч!  
Облекись в броню стальную!  
Прищепи булатный меч!

(«К—му»)

Лирический герой Бенедиктова — это «самый красивый человек», украшенный всем, что только можно было позаимствовать в общедоступном виде из романтического обихода. У него мощные страсти, глубокая философия, военная выправка, разбитое сердце и повадки «орламужчины», и все это выражено на языке, звучащем необыкновенно громко.

Создать этого героя на потребу действительно очень широких кругов дворянско-мещанской публики средней руки было исторически трудным делом. Это требовало таланта и готовности употреблять самые крайние средства.

Однако все построение Бенедиктова, провозглашаемое то высокой романтикой, то пошлостью, висит на волоске. Здесь мы упираемся в проблему адекватности средств выражения стоящим за ним социальным ценностям. В поэзии идеологически-подлинной слово обосновывается

<sup>39</sup> Северная пчела. 1835. № 114.

трудом, борьбой, мыслью, вложенными в его социальный источник. Неправомерно-торжественное или неправомерно-лирическое слово оскорбляет в этическом аспекте — как обман, в эстетическом аспекте — как безвкусица. Безвкусица и есть в значительной мере некритическое употребление «высоких» и «красивых» слов, уже отмененных в тех самых идеологических сферах, которые некогда их породили. Знаменитая безвкусица 30-х гг. — продукт идеологической подражательности мещанско-бюрократической среды, для которой не существовало вопроса об адекватности поэтического слова стоящей за ним социальной ценности<sup>40</sup>.

Бенедиктовский пафос не находил себе оправдания ни в цельности романтического мировоззрения, ни в эмоциональном единстве личности поэта. Вот почему Бенедиктов так сильно зависел от капризов читательского вкуса. Удалось убедить читателя — удача, не удалось — образ проваливается в безвкусное или комическое.

Этим именно объясняются два основных момента в удивительной судьбе Бенедиктова — во-первых, непрочность его успеха, во-вторых, необычайная разногласия критических истолкований.

Поэт, который напоминал одним читателям Шиллера, другим Козьму Пруткову, должен был распасться в сознании современников на разные и даже противоречивые элементы, осмыслявшиеся в зависимости от тенденций каждой группы. Так Бенедиктов одновременно провозглашается *поэтом мысли* и автором непристойных стихов.

#### 4

Преодоление Пушкина и преодоление последствий пушкинской гегемонии (засилия эпигонов) — одна из основных задач в лирике 30-х гг. Только через это преодоление современники мыслили путь к новой философской или гражданской, или вообще «романтической» поэзии. Панаев наивно полагал, что Пушкин Бенедиктова не заметил. Пушкин не только должен был заметить Бенедиктова, но он не мог не видеть, что именно в Бенедиктове осуществилось полное крушение норм высокой

---

<sup>40</sup> Шевырев писал о Кукольнике: «Г. Кукольник хочет принадлежать к числу тех гениальных писателей, для пера которых нет исторического имени страшного, нет славы непобедимой. Все должно с покорностью ложиться под их перо, не признающее трудностей. И Гете неохотно бы выступил на Рафаэля, Микеланджело, Капову, но г. Кукольник пускается на всех» (Рец. на: Утренняя заря. Альманах на 1841 г. // Москвитянин. 1841. Ч. I. № 2. С. 572).

дворянской поэзии и последовательно развернулась эстетика мелкобюрократических и мещанских низов, т. е. Пушкин должен был в Бенедиктове усмотреть один из наиболее сильных центров развернутого антипушкинского фронта.

Это проливает уже достаточный свет на факты, собранные в первой главе настоящей статьи, факты, свидетельствующие о враждебности и беспокойстве Пушкина, и вместе с тем о желании это беспокойство скрыть.

На травлю критики и равнодушие публики Пушкин реагировал болезненно и настороженно. Отношение к Бенедиктову осложнилось еще особой позицией, которую заняли в этом деле пушкинские литературные друзья. Бенедиктова выдвинул низовой петербургский салон Карлгофов. В литературной иерархии 30-х гг. это как бы прикрепляло его к «Кукольниковскому братству», сознательно враждебно противопоставлявшему себя Пушкину и всему пушкинскому кругу. Однако литературные аристократы (за исключением Пушкина) явно покровительствовали Бенедиктову в начале его карьеры.

О положительном отношении Жуковского, наряду с Панаевым, свидетельствует в своих воспоминаниях Карлгоф-Драшусова, которой, впрочем, больше всего хочется показать, что Жуковский писал ее мужу «премилые записки» с просьбой привести к нему Бенедиктова.

Я. П. Полонский в своей статье о Бенедиктове даже заимствует из некролога «Всемирной иллюстрации»<sup>41</sup> утверждение, будто у Жуковского Бенедиктов познакомился с министром Канкринным, предложившим ему перейти из военной службы в министерство финансов. Это не верно, так как Бенедиктов перешел в министерство финансов еще в 1832 г., но несомненно, что в 1835—1836 гг. он был постоянным посетителем суббот Жуковского. По-видимому, на этих собраниях с Бенедиктовым познакомился Вяземский, который отнесся к нему с большим интересом. 30 ноября 1835 г. Вяземский пишет А. И. Тургеневу: «У нас появился новый поэт, Бенедиктов. Не знаю, успею ли отправить его к тебе. Замечательное, живое, свежее, самобытное явление». И в конце того же письма: «Графине Шуваловой-Зубовой передай мой сердечный поклон. Что ее здоровье? Прочти ей от меня несколько стихотворений Бенедиктова»<sup>42</sup>. А через две недели Вяземский сообщает А. О. Смирновой: «У <Жуковского> Субботы, и по этому случаю он взял себе в законную супругу и домоправительницу Плетнева. Вам было бы приятно познакомиться

<sup>41</sup> Всемирная иллюстрация. 1873. № 270.

<sup>42</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. III. С. 279–280.



с Бенедиктовым. Это живой и освежительный источник, пробившийся в пустыне нашей словесности, в такое время, когда можно было наименее ожидать того»<sup>43</sup>. Наконец, в письме к Тургеневу от 19 января 1836 г. Вяземский возвращается к той же теме: «Вчера начал я читать у него <Жуковского. — Л. Г.> твое последнее от 21 января при Бенедиктове, и в первых строках похвала ему, которою он был очень доволен. Радуюсь, что он понравился и графине Шуваловой; не даром полюбил я ее за ее поэтическое чувство <...>»<sup>44</sup>.

Для Вяземского Бенедиктов вовсе не исчадие сенковско-булгаринской среды, но человек, которого он считает нужным сблизить с культурнейшими представителями тогдашнего своего литературного круга. 29 октября 1837 г. Вяземский пишет Шевыреву: «Перед вами Бенедиктов, живая грамота и живая рекомендация. Сведите его с Баратынским, Хомяковым, Павловым <...>»<sup>45</sup>. Шевырев отвечает: «До сих пор я оставался перед вами в долгу за приятное ваше письмо, полученное мною с Бенедиктовым... Но в то время были у меня домашние хлопоты: болезнь сына помешала мне познакомиться короче с Бенедиктовым и отвечать вам»<sup>46</sup>.

Вяземский принимал Бенедиктова и у себя. 10 декабря 1836 г. Ал. Ив. Тургенев записывает в своем дневнике: «Встретил Абр. Норова, обедал в трактире, гулял с Бенедиктовым <...> Был в театре, в ложе Пушки. (у коих был накануне) и веч. у Вяземского с Бенедиктовым»<sup>47</sup>. В это же время саксонский посланник при русском дворе Лютцероде, завязавший дружеские отношения с Пушкиным, Вяземским, Жуковским, Плетневым, переводил на немецкий язык Пушкина, Кольцова и Бенедиктова<sup>48</sup>. Очевидно, что Лютцероде переводил Бенедиктова по совету тех же Вяземского, Жуковского, Плетнева.

В 30-х гг. такого рода факты в значительной мере определяли литературное положение писателя. Бенедиктов, посещающий «высокопоставленного» Жуковского и щепетильного Вяземского, не мог безоговорочно смешиваться с толпой «смирдинских литераторов». Место в этой толпе, впрочем, приуготованное ему Карлгофом, закреплено было за Бенедиктовым уже ретроспективно. Сначала же все обстояло настолько неясно, что в 1836 г. Ф. Ф. Вигель писал Загоскину: «<...> нынешней

<sup>43</sup> Русский архив. 1888. Кн. 2. [Вып. 5–8] С. 294.

<sup>44</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. Т. III. С. 284.

<sup>45</sup> Русский архив, 1885. Кн. 2. № 6. С. 305.

<sup>46</sup> Старина и новизна. 1901. Кн. IV. С. 136.

<sup>47</sup> Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. М.; Л., 1928. С. 277. Изд. 3.

<sup>48</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. Т. III. С. 610.

зимою он <Жуковский> по субботам собирал у себя литераторов, и я иногда являлся туда как в неприятельский стан. Первостепенные там князя Вяземский и Одоевский и г. Гоголь. Всегда бывал там и Пушкин, но этот все придерживается Руси; еще видел я там Теплякова, холодного поэта, и молодого Бенедиктова, который явился в таком блеске и которого, боюсь, заря скоро затмится. Разумеется, все сии господа в совершенной противоположности с другим обществом, которое ежедневно собирается у г. Греча: там вы находите Булгарина, Воейкова, Сенковского, Мосальского, и мало ли кого там увидишь — также Европа, но в другом духе, менее умеренном»<sup>49</sup>.

Итак, здесь Сенковскому и Булгарину, заодно с Жуковским, Вяземским, Пушкиным, противопоставлен Бенедиктов.

Аналогичное противопоставление находим в рецензии Воейкова на «Стихотворения» Бенедиктова 1835 г.:

«Наш век есть существенно прозаический <...> Он стал еще более прозаическим с тех пор, как высокостепенный барон *Брамбеус* торжественно объявил господам поэтам, что «редакция Библиотеки для чтения убедительнейше просит их не присылать в этот журнал стихов, поелику он в них не имеет надобности <...>» Мы уже видели поэзию, свертывающую свои золотые крылья и возвращающую небу свои небесные вдохновения. Горькие стихотворения гг. *Банникова, Струговщикова, Гулевова, Чурманалева*, бесконечные, как голые саратовские степи, вирши Тимофеева, в Б. для ч. без разбора и выбора помещаемые, утвердили нас в этом несчастном мнении. Но в тот самый миг, когда казалось, божественная оставляла неблагодарную словесность, которая важно перебирала в руках щеты вместо лиры, и подслушивала в харчевнях остроты лабазников и рассказы чумаков — великодушная и искусная рука удержала ее за радужное покрывало. Благодаря ей явились на Руси *Стихотворения Бенедиктова* <...>»<sup>50</sup>

Бенедиктов использован в ожесточенной журнально-коммерческой конкуренции Воейкова с Сенковским. Полемический ход Воейкова вознес его в сферу высокой поэзии (поэзия с лирой, в отличие от поэзии «со счетами»), т. е. поэзии, состоящей под протекторатом Жуковского и Пушкина.

Воейков, подголосок литературных аристократов, отмежевывался от «смирдинской словесности» с тем большим усердием, что фактически сам был втянут в ее ряды. Еще характернее позиция Плетнева,

<sup>49</sup> Русская старина. 1902. Кн. III. С. 101.

<sup>50</sup> Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1835. № 96. С. 765–767

полноправного члена пушкинской группы, официального ее представителя в журналистике и критике<sup>51</sup>. Плетневу, который в течение некоторого времени пытался сделать послепушкинский «Современник» выразителем мнений пушкинской группы, принадлежит помещенная в «Современнике» 1838 г. очень хвалебная статья о второй книге Бенедиктова. Пуризм Плетнева сказался при этом в усиленных попытках извинить бенедиктовские «излишества».

Благосклонность Жуковского всего понятнее. Романтический «немецкий туман» всегда отделял Жуковского от Вяземского, от Пушкина — поэтов, воспитанных на рационалистической французской поэтике XVIII в. Эти же черты сблизили его с литературным поколением 30-х гг. В поэзии Бенедиктова Жуковскому должны были быть близки элементы немецкой ориентации (Шиллер).

Вяземский, утомленный механизовавшимися формами стиха, в эти годы жадно ищет «новизны», которая согласилась бы оставаться под руководством корифеев высокой дворянской поэзии.

Вообще, в отношении Жуковского, Вяземского, А. И. Тургенева к Бенедиктову — очень много от пресыщенности и гурманского любования «молодым дикарем». Интерес к новаторству как таковому в известные моменты, особенно в моменты культурного разброда, бывает свойствен специалистами от литературы, и он всегда чужд читателям, до которых произведение искусства доходит в своем эмоциональном и идеологическом аспекте.

Жуковский и Вяземский 30-х гг. тем более были склонны к гурманству, что принципиальный боевой период их литературной деятельности остался позади. Не связанные отстаиванием определенных эстетических принципов, они могли дать волю капризам изощренного вкуса.

Арзамасская борьба за новый слог против старого и проблематика романтизма 20-х гг. потеряли свою остроту. В 30-х гг. происходит перегруппировка сил на новых основаниях, и наиболее принципиальным для литературных аристократов оказывается социальный момент — противопоставление себя плебейской литературе и журналистике.

«Плебейская литература» не оставалась в долгу. 29 января 1837 г. Кукольник записывает в своем дневнике:

«Пушкин умер... мне бы следовало радоваться, — он был злейший мой враг: сколько обид, сколько незаслуженных оскорблений он мне нанес, и за что? Я никогда не подал ему ни малейшего повода. Я, напро-

<sup>51</sup> Интерес Плетнева к Бенедиктову подтверждается целым рядом фактов. Например, в начале 1837 г. Гребенка на вечере у Плетнева, по просьбе хозяина, читал стихи Бенедиктова.

тив, избегал его, как избегаю вообще аристократии; а он непрестанно меня преследовал. Я всегда почитал в нем высокое дарование, поэтический гений, хотя находил его ученость слишком поверхностною. *аристократической*; но в сию минуту забываю все и, как русский, скорблю душевно об утрате столь замечательного таланта...»<sup>52</sup>

Между тем крайний разрушитель норм аристократической эстетики, Бенедиктов, оставался почтительным в быту. Он не пожелал стать в ряды воинствующего литературного мещанства<sup>53</sup>.

Это отсутствие признаков открытой социальной вражды позволило литературным аристократам сохранить благосклонность к начинающему Бенедиктову и обеспечило ему своеобразное положение в литературной иерархии 30-х гг.

Единственный из всей группы, Пушкин в 30-х гг. остается активным писателем, писателем на посту. Он эволюционирует, и не так, как Жуковский, в стороне от большой дороги литературы, но эволюционирует в самой гуще борьбы и противоречий. Пушкин поэтому никак не мог позволить себе роскоши гурманства и бессистемного поощрения молодых талантов.

Изолированность Пушкина в его творческой работе 30-х гг. была тем более тягостна, что он оказался под ударом не только профессиональной критики, не только публики, но и старых своих соратников. Пушкин был совершенным и полным выражением генерального пути литературы 10-х–20-х гг., и потому удары со всех боковых путей (в частности архаистических) целили прямо в него. Баратынский и Языков сознательно искали эти боковые пути, чтобы не ступать по пушкинским следам<sup>54</sup>. Трагедия Пушкина в том, что каждый литературный деятель,

<sup>52</sup> Дневник Кукольника // Баян. 1888. № 11. С. 98.

<sup>53</sup> Например, характерный случай: воспользовавшись приездом в Петербург своего старого знакомого Д. В. Давыдова, Карлгоф устраивает 27 января 1836 г. обед при участии друзей поэта-партизана. На обеде, кроме обычных посетителей — Бенедиктова, бар Розена, Тяплякова, Бернета. — присутствуют Пушкин, Жуковский, Плетнев. «Оставались уже немногие, — пишет Драшусова, — когда приехал Кукольник <...> Я была довольна, что так случилось. *Литературная аристократия* не жаловала Кукольника. Но мы не могли не пригласить человека, бывшего нашим коротким знакомым. Полевой, тот сам отказался присутствовать на обеде. Он был в явном разладе со всеми этими господами» Таким образом, Бенедиктов невозбранно присутствует на сборище, на котором хозяйка так боялась появления Кукольника.

<sup>54</sup> В предисловии к «Эде» Баратынский писал о себе: «<...> следовать за Пушкиным ему показалось труднее и отважнее, нежели идти повою, собственною дорогою». В последнем издании стихотворений Языкова собран материал, свидетельствующий о резко отрицательном отношении молодого Языкова к Пушкину и др. (Языков Н. М. Стихотворения. Под ред. М. К. Азадовского. М.; Л., 1936. С. 766–767).

претендовавший на своеобразие, должен был начинать с противодействия силе пушкинского стиха. Против пресловутой пушкинской безыдейности издавна протестовали самые близкие к нему люди. В 1825 г. Вяземский писал Тургеневу: «Я восхищаюсь “Чернецом”, в нем красоты глубокие, и скажу тебе на ухо — более чувства, более размышления, чем в поэмах Пушкина»<sup>55</sup>. А. И. Тургенев отвечал: «Замечание сие <об эклектизме. — Л. Г.> не мешает Козлову иметь гораздо более истинной чувствительности и души, нежели в Пушкине, но воображения меньше <...>»<sup>56</sup> Так Вяземский тайно «предал» Пушкина. А после смерти Пушкина Баратынский в письме к жене выразил удивление по поводу того, что Пушкин мог быть глубок: «Провел у него <Жуковского> часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворения Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новых и духом и формою. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиною. Он только что созрел <...>»<sup>57</sup>

Если так думал Баратынский, то не удивительно, что публика и критика, увлеченная борьбой с Пушкиным, как с величайшим представителем карамзинизма, проглядела созревание нового «духа и формы». За протестом против «безыдейности» Пушкина нередко стояла потребность в других идеях и бессилие найти собственный язык для выражения этих идей.

В 30-х гг. положение Пушкина пошатнулось. И факты такого порядка, как восхищение Жуковского и Вяземского поэзией Бенедиктова, приобретали особый оттенок «предательства». Натиск шел с разных сторон. Кюхельбекер, человек иных, архаистических традиций, но во всяком случае того же круга, в 1836 г. довел до сведения Пушкина свою высокую оценку Кукольника. Он писал из Баргузина: «Не слишком ли ты строг и к Кукольнику? все же он не то, что Тимофеев, который (par parenthèse) безбожно обкрадывает и тебя и меня. Язык Кукольник знает плохо, стих его слишком изнежен, главный порок его — болтовня; но все же он стоит того, чтобы, напр., ты принял его в руки; в нем мог бы быть путь; дай ему более сжатости, силы, бойкости: мыслей и чувства у него довольно, особенно (не во гнев тебе) если сравнить его кое с кем из наших сверстников и старших братьев»<sup>58</sup>. Кюхельбекер с оговорками, осторожно, но в конце концов присоединяется к тем, кто противопоставлял

<sup>55</sup> Остафьевский архив князей Вяземских. Т. III. С. 114.

<sup>56</sup> Там же. С. 117.

<sup>57</sup> Пушкин и его современники. СПб., 1913. Вып. XVI. С. 152.

<sup>58</sup> Переписка Пушкина. Т. III. С. 361.

возвышенного Кукольника, поэта мысли, — безыдейным поэтам школы Батюшкова — Жуковского. Удар был бы чувствительнее, если бы Пушкин мог знать, что около этого же времени Кюхельбекер в своем дневнике — и гораздо резче — противопоставил Кукольника самому Пушкину:

«По утру прочел в третий раз “Торквато Тассо” Кукольника. Это лучшее создание нашего молодого поэта. Первый акт и начало второго... так хороши, что на нашем языке я ничего подобного не знаю: они достойны Шиллера, могут смело выдержать сравнение с лучшими сценами германского трагика... “Торквато Тассо” Кукольника — лучшая трагедия на русском языке, не исключая и «Годунова» Пушкина, который, нет сомнения, — гораздо умнее и зрелее, гораздо более обдуман, мужественнее и сильнее в создании и в подробностях, но зато холоден, слишком отзывается подражанием Шекспиру и слишком чужд того самозабвения, без которого нет истинной поэзии» (16 апреля 1835 г.)<sup>59</sup>.

А месяца через полтора записано:

«Пушкин, <Марлинский> и Кукольник — надежда и подпора нашей словесности; ближайший к ним — Сенковский, потом Баратынский»<sup>60</sup>.

Под пером старого лицеиста, хотя бы и архаистического толка, это стоило заявления Вяземского (в 1835 г.), что Бенедиктов — «живительный источник, пробившийся в пустыне нашей словесности».

Молодые московские шеллингианцы — другая группа, с которой Пушкин считался, с которой он, несмотря на все разногласия, считал нужным объединиться для борьбы с идеологами реакционного мещанства. В этой связи особое значение приобретает то обстоятельство, что в 1835 г. Шевырев объявил Бенедиктова первым в России мыслящим поэтом — обстоятельство, которому так долго удивлялись русская критика и русская история литературы.

Для Шевырева, как и для многих его современников, вопрос о новой философической теме был неразрывно связан с вопросом о новом смысловом строе стиха, т. е. о преодолении элегической инерции. Об этом свидетельствуют теоретические высказывания Шевырева и его поэтическая практика 30-х гг. Шевырев сопоставил Бенедиктова с Шиллером, и это подводит к самому существу вопроса. Для московских поэтов 30-х гг. искомый метод русского философского стиха — это в значительной мере метод, с помощью которого может быть освоена немецкая философская лирика, — традиционный русский элегический стих, сформированный французским рационализмом, подавался в этом направлении

<sup>59</sup> Дневник Кюхельбекера. Л., 1929. С. 232.

<sup>60</sup> Там же. С. 235.

туго<sup>61</sup>. В 30-х гг вопрос о французской или немецкой ориентации русской поэзии ставится крайне остро: «<...> ведь это замечательно, что мы думаем по-немецки, а выражаемся по-французски», — писал о русских романтиках Шевырев<sup>62</sup>. Но привычка «выражаться по-французски» оказывалась роковой, хотя бы для тех, кто ставил себе задачей освоение Шиллера. Две опасности постоянно угрожали последователю и переводчику: с одной стороны, при стремлении к точности опасность впасть в смысловую какофонию и безвкусицу; с другой стороны, опасность сгладить Шиллера, подменить шиллеровский образ привычными формами элегического стиля. Бенедиктов, в достаточной мере далекий от Шиллера, близок к русскому шиллеризму 30-х гг. резкой метафоричностью, непредвиденностью словосочетаний<sup>63</sup>. Шевыреву до крайности нужен был философский поэт, и он соответственным образом истолковал Бенедиктова. Все это несомненно содержало полузамаскированную полемику против пушкинских традиций. В знаменитом предисловии к своему экспериментальному переводу «Освобожденного Иерусалима», где он между прочим называет Пушкина «представителем нашей поэзии», Шевырев прямо признал русский классический стих непригодным для выражения серьезных вопросов современной мысли:

«Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музы не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов. Без этого переворота ни создать свое великое, ни переводить творения чужие мне казалось и кажется до сих пор невозможным»<sup>64</sup>.

Замечательно, что эта теоретическая декларация поэта напечатана в той же книге «Московского наблюдателя», что и рецензия на «Стихо-

<sup>61</sup> Противоречие между философской темой и инерцией элегического стиха отчетливо сказалось в творчестве Веневитинова (см. об этом мою статью «Опыт философской лирики» // Поэтика. Л., 1929. № 5 С. 72–104. [См. также наст. изд. С. 126–159]). Тот же вопрос существенен для творчества философских поэтов кружка Станкевича, Ключникова, Красова.

<sup>62</sup> Шевырев С. П. Взгляд на современную русскую литературу // Москвитянин. 1842. № 3 С. 159.

<sup>63</sup> Вместе с именем Шиллера имена Гюго, Барбье, Ламартина, Деламина сопровождают Бенедиктова через 30-е–40-е годы. Пересадка чужеродного смыслового строя французских романтиков («выражаться по-французски» — означало выражаться по канону французского классицизма) в русский стих — это наряду с шиллеризмом одно из основных средств борьбы с господством дворянского элегического стиля, один из характерных симптомов культурного движения 30-х–40-х гг.

<sup>64</sup> Московский наблюдатель. 1835. Ч. 3. С. 8.

творения» Бенедиктова, в которой Шевырев, ко всеобщему соблазну, объявил Бенедиктова поэтом мысли:

«Вдруг, сегодня, нечаянно, является в нашей литературе новый поэт, с высоким порывом неподдельного вдохновения, со стихом могучим и полным, с грацией образов, но что всего важнее: с глубокою мыслью на челе, с чувством нравственного целомудрия и даже с некоторым опытом жизни... Совершенно неожиданно раздаются его песни, в такое время, когда мы, погрузясь в мир прозы, уже отчаялись за нашу поэзию <...> и мы, давно не испытавшие восторгов поэтических, всею душою предаемся новому наслаждению, которое предлагает поэт внезапный, поэт неожиданный... После могучего первоначального периода создания языка расцвел в нашей поэзии период форм самых изящных, самых утонченных <...> это была эпоха изящного материализма в нашей поэзии... Формы убивали дух... Нежные, сладкие, упоительные звуки оплетали нас своею невидимой сетью... Это был период необходимый... Такой бывает у всех народов... Но есть еще другая сторона в поэзии, другой мир, который развивается позднее... Это мир мысли, мир идеи поэтической, которая скрыта глубоко... В немногих современных поэтах уже сильно пробивалась эта мысль, или, лучше сказать, это стремление к мысли; оно было частью следствием не столько поэтического, сколько философского направления, привитого к нам из Германии... Для форм мы уже много сделали, для мысли еще мало, почти ничего. Период форм, период материальный, языческий, одним словом, период стихов и пластицизма уже кончился в нашей литературе сладкозвучною сказкою: пора наступить другому периоду духовному, периоду мысли!»<sup>65</sup>

Значение этой статьи недвусмысленно — она зачисляет Пушкина и его соратников в период «изящного материализма», во-первых, отживший, во-вторых, низший, по сравнению с новым «периодом мысли». При всех разногласиях между кружком Станкевича и компанией Погодина–Шевырева в 1835 г. между ними существовало еще достаточно связующих элементов. Характерно, что в начале 1836 г. основные положения Шевырева повторил друг Станкевича и Грановского — Януарий Неверов, рецензировавший первую книгу стихов Бенедиктова в «Журнале Министерства народного просвещения»:

«Уже несколько лет гений поэзии, как бы истощенный прекраснейшими произведениями наших известнейших писателей, дремал у нас в каком-то бездействии, являя признаки новой жизни только в слабых переделках народных преданий и повестей, или в глухих отзвуках чувств

<sup>65</sup> Московский наблюдатель. 1835. Ч. 3. С. 439–440, 442.



неясных, неопределенных, не развитых. Вдруг неожиданно он пробудился <...> эту зарю мы приветствуем в стихотворениях г. Бенедиктова, явившихся в эпоху самую благоприятную, когда внимание публики совершенно свободно, не приковано ни к какой знаменитости, не связано никаким литературным пристрастием... Г. Бенедиктов изумил нас новыми, звучными, прекрасными и глубокими своими песнопениями; <...> хорошие стихи нас не удивляют: мы привыкли к ним, слух наш изнежен, утончен и не прельщается гармониею, если не открывает под нею мысли. Мысль есть главное условие всякого создания: она определяет образ и форму, она вдыхает жизнь в творения всякого художника, и от силы ее зависит долговечность его произведений»<sup>66</sup>.

Бенедиктов взят здесь на фоне эпигонской поэзии. Но подразумеваются, конечно, не одни эпигоны. Характеристика эпохи, как «самой благоприятной, когда внимание публики совершенно свободно, не приковано ни к какой знаменитости, не связано никаким литературным пристрастием», имело определенный смысл при живых Пушкине, Жуковском, Вяземском, Баратынском, Языкове.

Старые соратники Пушкина и вообще люди близкие к кругу «литературных аристократов» никогда не полемизировали с Пушкиным публично (это считалось делом интимным). Полемика москвичей зашифровывалась по тактическим соображениям и в силу традиционного почтения к корифеям дворянской поэзии. Иначе обстояло дело в тех прослойках, куда требование мысли спускалось с дворянско-шеллингианских высот. Здесь на уровне «смирдинской словесности» уже вполне прямо и грубо пользуются Бенедиктовым как оружием в борьбе против Пушкина и пушкинских традиций:

«Появление стихотворений г-на Бенедиктова, — пишет рецензент “Северной пчелы”, — которых мы нигде еще не читали, поразило нас самым приятным изумлением <...> Здесь настоящее — *embarras de richesse*<sup>67</sup>, не знаем, с чего начать; в каждой песне свежая мысль, одетая гармоническим стихом и сильным выражением... Это уж не вялый плач, не смешные слезы, которыми подчивают нас элегические поэты»<sup>68</sup>.

В конце 30-х гг. Сенковский придумал новый способ оживления библиографического отдела «Библиотеки для чтения». В «Литературной летописи», превратившейся в «1001 ночь», две сестры, Критикзада и Иронизада, заговаривают зубы своему повелителю Султан-Пуб-

<sup>66</sup> Журнал Министерства народного просвещения. 1836. Ч. IX. С. 192–193.

<sup>67</sup> Переизбыток роскоши (*фр.*)

<sup>68</sup> Северная пчела. 1835. № 240.

лик-Богадuru отзывами о современных русских книгах. В «Литературной летописи» 1838 г. Критикзада иносказательно упомянула о двух замечательных поэтах и заодно прочитала стихотворение Бенедиктова «Горы».

«— Машаллах! — вскричал в восторге Султан-Публик-Богадур. — Удивительно! превосходно... Как зовут этих поэтов?»

— Первому имя Пушкин, — отвечала Критикзада, — а второму Бенедиктов.

— Ты знаешь наизусть бесчисленное множество прекрасных стихов. — промолвила Иронизада... — не помнишь ли заглавий тех книг, в которых они помещены?

— Помню, любезная сестрица... Да, впрочем, вот они: я принесла их с собою. Первую часть «Стихотворений» Бенедиктова ты уже знаешь, любезная сестрица, и они тебе доставили много удовольствия... Во второй книге найдешь ты несколько пьес прелестных, приближающихся достоинством к картине горных высей, которую ты сейчас слыхала...

Султан прочитал пьесу Н. В. Кукольника и сказал «Машаллах! славно!» Прочитал также пьесы Ф. Н. Глинки, Г. Гребенки, еще одно посмертное стихотворение бессмертного Пушкина и несколько страниц из книги Бенедиктова и объявил свое совершенное благоволение обоим книгам».

Подобные воздаяния памяти «бессмертного Пушкина» входили в тактику Сенковского. Через несколько месяцев после смерти Пушкина он писал, рецензируя дубовые стихи Тимофеева: «Вот четвертый русский поэт для замещения, если возможно, Пушкина. И из всего числа поэтов, которых произвел Пушкин, г. Тимофеев едва ли не тот, чьи произведения соединяют в себе наиболее начал пушкинской поэзии. Г. Тимофеев, по выражению одной умной дамы, проложил себе тропинку подле столбовой дороги Пушкина и идет по ней, все вперед. У него заметно много пушкинской фантазии, много воображения, много огня и чувства <...> и еще одно из блистательных качеств Пушкина — остроумие»<sup>69</sup>.

Пушкин не дожил до сравнения своего остроумия с остроумием Тимофеева, но и при жизни его накопилось достаточно угрожающих симптомов. 23 января 1837 г. в «Литературных прибавлениях в Русскому инвалиду», в отделе «Смесь», появилось сообщение: «В следующих номерах «Литературных прибавлений» будут помещены повести Безгласного «Черная перчатка», барона Розена «Мэри», казака Луганского

<sup>69</sup> Библиотека для чтения. 1837. Т. XXI. С. 42 (раздел «Литературная летопись»)

“Ведьма” и несколько стихотворений Пушкина и Бенедиктова»<sup>70</sup>. Угрожающие симптомы сгущались, росли прямо из быта. Вспомним рассказ Фета, относящийся к его студенческим годам:

«<...> как описать восторг мой, когда после лекции, на которой Ив. Ив. Давыдов с похвалою отозвался о появлении книжки стихов Бенедиктова, я побежал в лавку за этой книжкой?!

— Что стоит Бенедиктов? — спросил я приказчика.

— Пять рублей, — да и стоит. Этот почище Пушкина-то будет.

Я заплатил деньги и бросился с книжкой домой, где целый вечер мы с Аполлоном <Григорьевым> с упоением завывали при ее чтении»<sup>71</sup>.

В смутное время 30-х гг. Бенедиктов был выдвинут голосом читательских кругов, охват которых был ужасающе широк, — от приказчика, уверявшего Фета, что «этот почище Пушкина будет», до декабриста Николая Бестужева, который в 1836 г. писал из Сибири: «Каков Бенедиктов? Откуда он взялся со своим зрелым талантом? У него, к счастью нашей настоящей литературы, мыслей побольше, нежели у <прошло-го> Пушкина, а стихи звучат так же»<sup>72</sup>.

В этой разогретой атмосфере сформировалось утверждение Ивана Гагарина: Пушкин «нападает на него с ожесточением и несправедливостью, которые служат пробным камнем действительной ценности Бенедиктова». Грубоватый и красочный комментарий к этому утверждению находим в «Воспоминаниях» А. Островской о Тургеневе:

«— Да что я молодежь нынешнюю обвиняю! — сказал он. — И мы хороши были! Знаете ли вы, кого мы ставили рядом с Пушкиным? Бенедиктова. Знаете ли вы что-нибудь из Бенедиктова? Вот я вам скажу что-нибудь. Только его надо декламировать особенным образом, по-тогдашнему — нараспев и звукоподражательно. Вот слушайте.

Он продекламировал какой-то “Каскад” и представил голосом, как падает каскад с высоты и как разбивается вода о камень.

— А то вот еще. Представьте себе, что вам декламирует стихи армейский офицер — завитой, надушенный, но с грязной шеей.

Он прочел стихотворение о кудрях.

“Кудри кольца, кудри змейки, кудри шелковый каскад...”

— Стих: “и поцелуем припекает” — надо было говорить так, чтобы слышалось шипенье щипцов. Да-с — и вот какой чепухой восхищались

<sup>70</sup> Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1837. № 4. С. 38. На это объявление указал мне Ю. Г. Оксман.

<sup>71</sup> Фет А. Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 153.

<sup>72</sup> Бунт декабристов / Под ред. Ю. Г. Оксмана и П. Е. Щеголева. Л., 1926. С. 364.

не кое-кто, а Грановский, например, ваш покорнейший слуга и другие, не хуже нас с Грановским<sup>73</sup>. Одно нас только немножко смущало: мы слышали, что Пушкин прочитал и остался холоден. Мы кончили тем, что решили: великий человек Александр Сергеевич, а тут погрешил — позавидовал»<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> В 1856 г. Тургенев писал Толстому: «<...> знаете ли Вы, что я *цаловал* имя Марлинского на обертке журнала, плакал, обнявшись с Грановским над книжкою стихов Бенедиктова, — и пришел в ужасное негодование, услышав о дерзости Белинского, поднявшего на них руку?» (Толстой и Тургенев. Переписка. М., 1928. С. 28–29).

<sup>74</sup> Тургеневский сборник / Под ред. Н. К. Пиксанова. Пг., 1915. С. 82.

# Поздняя лирика Пушкина\*

## 1

В 30-х годах XIX века русская поэзия переживала кризис. Рост капиталистических сил в русской экономике отразился распадом замкнутой дворянской культуры начала века. На культурное поприще выступают новые социальные группы со своими требованиями и вкусами, а преемники дворянской литературной культуры переходят на новый этап. Русская литература, собственно, уже с 10-х годов развивалась под знаком романтизма, но теперь это течение осмысливается по-новому, и разные формации романтизма подхватываются в разных социальных кругах.

14 декабря 1825 г. нанесло сокрушительный удар чаяниям передового дворянства. Дворянская интеллигенция последекабристской формации до известной степени могла сохранить оппозиционные настроения, но она полностью отказалась от политического действия. Политическое разоружение создавало благоприятные условия для религиозно-философских увлечений и для понимания искусства в духе крайнего идеализма.

На этой почве в России прививаются немецкий романтизм и тесно с ним связанная немецкая идеалистическая философия. Еще в 20-х годах в Москве образовался кружок молодых последователей великого немецкого философа-идеалиста Шеллинга (Шеллинг был лично и идеологически близок к немецким романтикам — Новалису, Тику, братьям Шлегелям и др.); московские шеллингианцы — Одоевский, Веневитинов, Киреевские, Хомяков, Шевырев и др. — первоначально называли свой кружок обществом Любомудрия, а себя Любомудрами<sup>1</sup>.

Наряду с этим намечаются искания первых в России представителей буржуазно-демократического мышления; в 20-х годах крупнейшим из них был Николай Полевой, издатель журнала «Московский Телеграф», пропагандировавшего романтическое направление. Полевой начал «романтиком вообще», поклонником Байрона и Гете, в творчестве

---

\* Печатается по: Звезда. 1936. № 10. С. 160–176.

<sup>1</sup> *Любомудрие* — буквальный перевод греческого слова «философия».

которых его особенно прельщало становление индивидуализма, культ сильной личности. Но к концу 20-х годов определяется специфически-буржуазное направление романтизма Полевого. Он ориентируется на левый французский романтизм (группа Гюго), с его историзмом и социальной проблематикой. Буржуазно-демократические тенденции в русской литературе первоначально были очень слабы, но им как раз предстояло получить развитие в натуральной прозе и западнической критике 30-х и особенно 40-х годов.

Два основных разветвления русского романтизма конца 20-х и 30-х годов: дворянский романтизм «москвичей», ориентирующихся на немецкую идеалистическую философию, и демократический романтизм, слагавшийся под влиянием левых французских романтиков. Оба эти направления во многом расходились между собой, но сходились в одном — в требовании принципиально нового отношения к теме, к материалу произведения.

В поэзии классицизма (а школа Карамзина, господствовавшая в начале века, в значительной мере отпавлялась еще от классицизма) тема не самостоятельна. Круг тем был сравнительно узок и как бы предрешен заранее, благодаря тому, что каждому жанру — будь то поэма, ода, элегия, даже свободное дружеское послание и т. д. — были свойственны свои стандартные темы. Романтизм смешал жанры и открыл литературу бесконечному многообразию тем.

Романтический индивидуализм, выдвинувший на первый план личность поэта, придал поэзии личный и эмоциональный характер, какого она не имела прежде. Поэт-классик с большим или меньшим искусством разрабатывал идеи, принятые его социальным кругом; творчество романтического поэта должно было казаться непосредственным «излиянием души». При этом европейские романтики рассматривали искусство, в частности поэзию, как наивысший способ познания действительности (воззрение, характерное для романтической философии, которая, в противовес философии рационализма, с недоверием относилась к познавательным возможностям логической мысли).

Многообразие материала, напряженность поэтических идей, воспринимаемых на фоне индивидуальности поэта, необычайно высокое понимание социальной и познавательной функции искусства — все это русские романтики находили в западноевропейском романтизме и с этим мерилom подходили к русским литературным явлениям, которые в большинстве случаев не могли их удовлетворить.

Так формируется требование мысли в литературе. Требование мысли единодушно выдвигалось разнообразными группировками.

хотя понималось ими по-разному; требование мысли выдвигалось — шла ли речь о создании философской лирики по образцу немецкой или (несколько позднее) о разработке нового социального материала (натуральная школа).

Задача создания поэзии мысли, философской романтической лирики сталкивается с особыми трудностями. Русская проза до 30-х годов была чрезвычайно мало разработана, и здесь оставался простор для всевозможных опытов. Зато в русской поэзии XVIII и первой четверти XIX века успели укорениться прочные навыки и особой законченности достиг русский стих у поэтов-карамзинистов.

На рубеже 20-х и 30-х годов Пушкин воспринимался современниками как величайший представитель этой школы, увенчавший все ее начинания. Но Пушкин в эти годы был окружен плотной стеной эпитонов; в стихах бесчисленных пушкинских последышей вырождалась дворянская поэзия начала века.

Это казалось страшной опасностью в момент, когда была поставлена задача создания поэзии мысли, когда новое социальное содержание настоятельно требовало новой структуры стиха. Так встал вопрос о преодолении Пушкина; встал с особенной беспощадностью именно потому, что Пушкин был так велик.

В 10-х–20-х годах поэзия была рассчитана преимущественно на довольно узкий круг культурных дворян. В 30-х годах в истории русской литературы появляется широкая читающая публика, массовый потребитель. Массовый читатель 30-х годов — это уездные помещики, городское мещанство, чиновники, грамотные купцы и пр. Реакционная часть этой мелкодворянской и мещанской среды николаевской поры нашла своих идеологов и культурных вдохновителей в лице таких журналистов, как Булгарин, Греч, Воейков и др.

В эту среду тоже проникали романтические требования, предварительно вульгаризованные. Модные идеи подхватывались, отрывались от своих подлинных философских и социальных истоков и в таком упрощенном виде ходили по рукам. Но представители вульгарного романтизма по части требовательности не уступали никому. И издания Булгарина «Сын Отечества» и «Северная пчела» с особенной яростью преследуют Пушкина за «безыдейное направление».

В борьбе 30-х годов обвинение в безыдейности сплошь и рядом с подражателей Пушкина переносилось на самого Пушкина. Для нас это обвинение, брошенное творцу «Онегина» и «Бориса Годунова» («Медный всадник» при жизни Пушкина был неизвестен), звучит неправдоподобно. Между тем его предъявили Пушкину и дворянские интелли-

генты новой формации — любомудры, и представитель передовой буржуазной прослойки — Полевой, и идеолог реакционной буржуазии — Булгарин.

Исторический смысл этого обвинения состоит в том, что все эти группы в данный момент нуждались в других идеях и в другом поэтическом методе, чем тот, который предлагал современникам Пушкин 30-х годов, чем тот, вернее, который современники сумели увидеть и понять в зрелом пушкинском творчестве.

## 2

В течение многих лет Пушкин вел за собой литературу. «Кавказский пленник», «Цыганы», «Евгений Онегин», «Борис Годунов» — это последовательный ряд открытий, не виданных еще на русской почве вещей: романтической поэмы, шекспировского типа драмы, романа в стихах. Но вот в 30-х годах новые социальные силы, новое поколение, вся эпоха противостояли Пушкину с требованиями нового содержания и новой формы.

Пушкин — необычайно широк. В своем творчестве он сумел объединить культурные начала, очень далеко отстоявшие друг от друга. На каждом новом этапе своего поэтического развития он вбирал и перерабатывал элементы, которые еще на предыдущем этапе казались ему чуждыми.

Так, и в 30-х годах Пушкин сумел откликнуться и на потребность в создании философской лирики, и на попытки реалистического отображения действительности, но, разумеется, Пушкин не стал ни шеллингианцем московского образца, ни буржуазным нравописателем. К вопросам, волновавшим его современников, Пушкин подходит вплотную, но подходит со своих позиций, не порывая до конца с взрастившей его дворянской культурой начала века, с наследием французского классицизма и рационалистической философии.

Между Пушкиным и людьми 30-х годов легла тень отчуждения и непонимания; но в эти годы, отмеченные в его судьбе мучительными идеологическими противоречиями, напряженными поисками правильной социальной позиции, Пушкин вместе со всеми осознает испорченность карамзинизма, Пушкин заново ставит проблему мысли в литературе. Еще в начале 20-х годов Пушкин писал о прозе:

«Она требует мыслей и мыслей — для них блестящие выражения ни к чему не служат; стихи — дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них



обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не подвинется)».

Характерное замечание: проза представлялась Пушкину естественной областью применения мысли (хотя он считал русский литературный язык еще неподготовленным для этой цели). Что касается стихов, то Пушкин знал, что здесь предстоит ломка карамзинистского стиля, приспособленного для «воспоминаний о протекшей юности», — и он сломал этот стиль, предварительно доведя его до высшего совершенства.

Поздняя поэтическая продукция Пушкина была современникам очень плохо известна. Современники узнавали нового Пушкина в прозе, в «Истории Пугачева», в журнальных статьях. Но после выхода 8-й главы «Евгения Онегина» (1832) и «Домика в Коломне» (1833) современники не увидели принципиально-новых пушкинских стихов.

Молодой Белинский, дебютируя в 1834 г. статьями «Литературные мечтания», сурово осуждал пушкинские произведения 1833–1834 гг.:

«Теперь мы не узнаем Пушкина, он умер или, может быть, только обмер на время... По крайней мере, судя по его сказкам, по его поэме «Анжело» и по другим произведениям, обретающимся в «Новоселье» и «Библиотеке для Чтения», мы должны оплакивать горькую, невозвратную потерю».

Белинский не знал, что рядом с «Анжело» и сказками создавался «Медный всадник», что величайшее творение зрелого Пушкина лежало в портфеле, ибо Пушкин не хотел мириться с пропусками и искажениями, которых требовала цензура.

Настороженный, охладевший в эти годы к мнению критики и публики, Пушкин совсем уже скупно знакомит читателей со своей лирикой. Начиная примерно с 1833 г., почти все значительнейшие лирические стихотворения Пушкина («Осень», «Художнику», «Мирская власть», «Из Пиндемонте», «Когда за городом», «Памятник» и т. д.) оставались ненапечатанными. А современники по старой памяти склонны были видеть в Пушкине-лирике элегического поэта карамзинистского толка.

Этому способствовала самая интенсивность пушкинской эволюции; за Пушкиным было трудно следить, не отставая. Он беспрестанно продвигался вперед, оставляя за собой образцы для подражателей, и в эпигонской литературе застывали, мертвели пушкинские достижения. Пушкина еще судят и еще копируют, как элегика школы Батюшкова — Жуковского, когда для него самого это уже вполне преодоленный этап.

Немногочисленные лирические стихотворения 30-х годов — это не услышанный читателями, но явственный ответ Пушкина на запросы времени.

Почти все карамзинисты были воспитаны на французском классицизме, и деятельность их оказалась внутренне противоречивой; с одной стороны — карамзинисты вводят новые (по сравнению с классическими) жанры и темы, борются с остатками ломоносовского классицизма, с другой стороны — они впервые на русской почве осуществляют принципы ясного, логически-точного слова. Тот процесс очищения, упорядочения, рационализации литературного языка, который во Франции имел место еще в XVII веке, в отсталой России осуществлялся на рубеже XVIII и XIX веков. В центре внимания поэтов-карамзинистов оказались лирические жанры, наиболее удобные для опытов по очищению языка, и из лирических жанров в первую очередь, конечно, не торжественная ода, а камерная элегия.

В поэзии карамзинистов сформировался особый элегический слог, с наибольшей полнотой и отчетливостью представленный у Батюшкова:

Нет подруги нежной, нет прелестной Лилы.  
Все осиротело!  
Плачь, любовь и дружба! Плачь, Гимен унылый,  
Счастье улетело!

Дружба, ты всечасно радости цветами  
Жизнь ее дарила,  
Ты свою богиню с воплем и слезами  
В землю положила.

Ты печальны тисы, кипарисны лозы  
Насади вокруг урны!  
Пусть приносит юность в дар чистейши слезы  
И цветы лазурны!

Все вокруг уныло! Чуть зефир весенний  
Памятник лобзает;  
Здесь, в жилище плача, тихой смерти гений  
Розу обрывает.

Здесь Гимен прикован, бледный и безгласный,  
Вечною тоскою.  
Гасит у гробницы свой светильник ясный  
Трепетной рукою.

(«На смерть супруги Кокошкина», 1811 г.)

Это стихотворение — превосходный образец условного, специально-поэтического языка карамзинистской лирики. Здесь каждое почти слово принадлежит тому просеянному, отобранному словарю, который

находится в распоряжении элегического поэта и за пределы которого он не отваживался переступить. Такие лирические формулы, как «цветы радости», «лазурные цветы», «трепетная рука» и т. п., передавались из стихотворения в стихотворение, от поэта к поэту, — и никому не приходило в голову рассматривать это как плагиат. Напротив того, один из основных принципов карамзинистского стиля (и это обнаруживает классические корни карамзинизма) состоял в пользовании общеобязательными, привычными элементами поэтической речи (то как раз, против чего восстал впоследствии буржуазный индивидуализм романтиков); так что новая, непривычная метафора уже казалась правоверному карамзинисту нарушением правил хорошего вкуса.

В русской дворянской поэзии, как и во французской, отстоялся особый лирический язык; если в лирический контекст попадало извне бытовое, обыденное слово, — оно резало слух, казалось грубым, неуместным, воспринималось как поэтическая ошибка. Понятно, что условные поэтические слова тяготели к абстрактности. Если Батюшков говорит:

Здесь, в жилище плача, тихой смерти гений  
Розу обрывает, —

то это не настоящая роза, которую можно сорвать и понюхать, но роза как символ любви, и обрывает ее не человек, а «смерти гений». Если Батюшков говорит:

Гасит у гробницы свой светильник ясный  
Трепетной рукою, —

то это не светильник, который можно долить маслом и зажечь, но светильник как символ жизни, и гасит его не человек, а мифологическое существо — бог брака — Гимен.

Если Батюшков употребляет слова: «вопли», «слезы», «кипарисы» и проч., то эти слова важны для него не своим бытовым, вещественным значением, а тем привнесенным в них поэтическим смыслом, который позволяет им служить символами определенных идей и настроений.

Ты печальны *тисы*, *кипарисны лозы*  
Насади вокруг *урны!*  
Пусть приносит юность в дар *чистейши слезы*  
*И цветы лазурны!* <курсив мой. — Л. Г.>

Поэзия, основанная на условном, отрешенном от повседневной действительности, абстрактном поэтическом языке, могла существовать

только до тех пор, пока существовала замкнутая, кастовая дворянская культура, и эта поэзия неминуемо должна была быть сметена напором новых социальных сил. Но даже в пору расцвета дворянской культуры карамзинистская поэтика оказалась слишком узкой.

Стиль, в основе которого лежал язык дворянской гостиной, был непригоден для бытоописания, для сатиры. И если с его помощью изъяснялась политическая мысль — то мысль реакционная. Характерно, например, что теоретик Арзамаса Вяземский в пору своей либеральной молодости (в конце 10-х — начале 20-х годов Вяземский был идеологически связан с польскими и русскими оппозиционными кругами) не мог удержаться в этих рамках. Вяземский все время уклоняется от карамзинской нормы то в сторону торжественного одического стиля (ода, по самому своему заданию, всегда была приспособлена к отражению общественно-политической жизни, и помимо официальной придворной оды существовала оппозиционная ода Радищева, Рыльева и впоследствии молодого Пушкина), то в сторону «низкой природы» и комически-«простонародного» стиля.

Еще быстрее и своеобразнее эволюционирует Пушкин от первоначальных карамзинистских установок. В пушкинской эволюции огромное значение имела смена жанров (повышенное чувство жанра — наследие XVIII века в эстетическом сознании Пушкина), и Пушкин-лирик освобождается от карамзинизма, перебрасываясь от элегической лирики к другим лирическим жанрам, освобождается в политической оде, в сатире, в подражаниях русскому фольклору и пр.

Но в самой элегии Пушкин еще очень долго сохраняет навыки школы Карамзина — Батюшкова — Жуковского.

Так, в 1826 г. написано «Под небом голубым страны своей родной», в 1827 г. — «Соловей», в 1829 г. — «На холмах Грузии лежит ночная мгла» и т. д.

В 1830 г. Пушкин писал о Федоре Глинке:

«Слог его не напоминает ни величавой плавности Ломоносова, ни яркой и неровной живости Державина, ни *гармонической точности, отличительной черты школы, основанной Жуковским и Батюшковым*». «Гармоническая точность» карамзинистов восходит к поэтике французского классицизма с ее законами и запретами, с взвешиванием всех лексических оттенков, со строгой приуроченностью слова к разным темам и жанрам.

На этой основе Пушкин в своем поэтическом слове вырабатывает необыкновенную смысловую чувствительность. Впоследствии он далеко отошел от своего лирического стиля 20-х годов, но сохранил навсегда

несравненное искусство мельчайших изменений в значении слова, дающих огромные художественные результаты.

Процесс пушкинской эволюции не мог не захватить область лирики. Стихотворения 30-х годов — свидетельство о том, как Пушкин преодолел карамзинизм в самой цитадели карамзинизма — в элегии.

### 3

Пушкин шел *от условного к реальному, от абстрактного к конкретному*.

Следует помнить, что еще поэтика классицизма допускала конкретности и бытовые слова, но допускала их только в «низших» жанрах. Жесткому делению литературы по жанрам («высокие»: эпическая поэма, ода; «низкие»: комедия, сатира, басня и т. п.) соответствовало понятие о трех «штилях»: «высоком» с обильной примесью церковно-славянизмов, «среднем», ориентирующемся на разговорную речь культурного дворянства, и «низком», ориентирующемся на народное просторечие. Очевидно, что расчленение литературных жанров и литературного языка по рангам глубочайшим образом было связано с основами мировоззрения господствующих классов эпохи, с представлением о незаблемости сословного строя, о строгом разделении общества на «высших» и «низших».

В дворянской культуре классическая эстетика оказалась прочной. Еще карамзинисты, теоретически отказавшиеся от принципа применения разных стилей к разным жанрам, на практике в значительной мере подчинялись этому принципу.

Дмитриев — основоположник (наряду с Карамзиным) и чистейший представитель карамзинистского направления — в баснях и сатирах широко пользуется словами, непосредственно взятыми из бытового просторечия:

О времена! о времена!  
 Собака, выходя из кухни, горько выла:  
 Прощайся и с костями! Будь вечно голодна  
 И околей за то, что с верностью служила! и т. д.  
 (Басня «Суп из костей»)

Или вот сцена из сатирической сказки Дмитриева «Модная жена»:

Супругу говорит: «Послушай, жизнь моя,  
Мне к празднику нужна обнова:  
Пожалуй у мадам Бобри купи тюрбан!  
Да слушай, душенька: мне хочется экран  
Для моего камина!  
А от него ведь три шага  
До Английского магазина;  
Да если б там еще... нет, слишком дорога!  
А *ужась* как мила! — Да что, мой свет, такое?  
— Нет, папинька, так, так, пустое...  
По чести, мне твоих расходов жаль!  
— Да что, скажи, откройся смело;  
Расходы знать — мое, а не твое уж дело.  
— Меня... стыжусь... пленила *шаль*.

Тюрбан, шаль, английские магазины — отнюдь не абстрактные поэтические символы, но вполне конкретные, единичные вещи, только эти конкретные вещи позволительно вводить лишь в сатирический, комический контекст. Таков закон классицизма: он вполне допускает изображение бытовой, даже грубой стороны действительности, но допускает только на определенных — согласно эстетике классицизма — «низших» ступенях литературы. Каждой степени присвоен свой особый характер, и строже всего воспрещено смешивать «возвышенное» с «низким», комическое с серьезным.

Таким образом, все вещественное, конкретное оказывается в значительной мере прикрепленным к комически-сатирическим жанрам. Стремление к очищению, гармонизации литературного языка удерживало карамзинистов на этих позициях. Но уже Карамзин и Дмитриев работают в эпоху предромантических веяний, когда о чистом классицизме не приходится говорить, когда отовсюду прорастают промежуточные жанры. Таков, например, излюбленный карамзинистами жанр дружеского послания, где поэт как бы ведет с друзьями небрежный и свободный разговор. При этом сущность дружеского послания состояла именно в смешении лирического тона с шутивным (вот почему в творчестве Пушкина этот род поэзии оказался важной переходной ступенью). Соответственно этому язык дружеского послания конкретнее языка элегий. Впрочем, конкретность эту не следует переоценивать. Карамзинистский стиль быстро отнимал у слов вещественное содержание, превращая их в условные поэтические знаки. В тех же случаях, когда слова сохраняют свое бытовое значение, они немедленно и неизменно влекут за собой комический эффект. В послании 1813 г. к Дмитриеву Жуковский так описывает Карамзина:

Сколь часто прохлажденный  
Сей тенью Карамзин,  
Наш Ливий-Славянин,  
Как будто вдохновенный,  
Пред нами разрывал  
Завесу лет минувших  
И смертным сном заснувших  
Героев вызывал  
Из гроба перед нами!  
С поднятыми перстами,  
Со пламенем в очах,  
Под серым юберроком  
И в пыльных сапогах  
Казался он пророком,  
Открывшим в небесах  
Все тайны их священные!

Здесь вполне бытовые «юберрок» (то есть сюртук) и «сапоги» введены именно в порядке стилистической игры контрастами, шуточно противопоставлены возвышенному образу историографа. Так, в карамзинистской лирике элементы абстрактной политической символики и бытовых конкретностей могли уже противостоять друг другу, но не могли органически слиться. Дружеские послания явились для Пушкина предварительной школой, но принципиально новое отношение к действительности он открыл только в «Евгении Онегине».

Пушкин настаивал на жанровом определении «Онегина» — «роман в стихах», определении, своей противоречивостью приводившем в недоумение современников.

Первые главы «Онегина» писались в 1823–1824 гг., задолго до того, как Пушкин в своей лирике и поэмах отошел от условного поэтического стиля. Но в своем романе в стихах Пушкин сразу же осуществляет некие «прозаические» принципы, в частности — принцип широты, пестроты и конкретности материала. В южных поэмах отразились патетика и экзотика раннего байронизма; в «Онегине» Пушкин усваивал иронического Байрона эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана».

В России 20-х годов ирония приобретала особый смысл. Социальная неудовлетворенность, сознание неосуществимости своих возможностей в условиях существующего строя создали декабристов. Но, наряду с политическими борцами, членами тайных обществ, из той же среды выходили и скептики, в которых сознание неудовлетворенности сочеталось с сознанием безнадежности.

Оба идеологических типа формировались под воздействием сходных социальных условий, и между ними существовала связь. Пушкин сам колеблется между пафосом вольнолюбия и политическим разочарованием.

В последние годы пребывания в лицее и потом в Петербурге Пушкин, окруженный людьми декабристской закваски, настроен оппозиционно. Но вот уже на юге начинается спад, особенно под впечатлением разгрома европейского освободительного движения начала 20-х годов (в Греции, Италии, Испании).

В Михайловском Пушкин оторван от среды, питавшей в нем силу политического протеста, и скептическая точка зрения берет верх. Пушкин в этот момент сам, по-видимому, близок к тому настроению, которое скептик Вяземский выразил в письме к Пушкину, написанном за три месяца до восстания декабристов:

«Мне все кажется <...> что ты служишь чему-то, чего у нас нет. Дон-Кихот нового рода, ты снимаешь шляпу, кладешь земные поклоны и набожничаеть перед ветряною мельницею, в которой не только бога или святого, но и мельника не бывало».

Пустой мельницей Вяземский называет русскую дворянскую оппозицию, с которой он, как и Пушкин, был связан многими нитями.

Характерно, что в уничтоженной им 10-й главе романа Пушкин вводил своего скептического героя в круг декабристов; он понимал внутреннюю связь между дворянским скептицизмом и дворянской оппозицией<sup>2</sup>.

Образ центрального героя обосновывает разработанный в романе иронический стиль. Принцип романтической иронии — это принцип противоречия, движения, смешения элементов. Вот почему ирония снимала установленную классицизмом границу между «высоким» и «низким», между комическим и серьезным, и вот почему из романтической иронии прорастал реализм.

---

<sup>2</sup> Сами декабристы, однако, смотрели на дело иначе: Рылеев и Бестужев — оба осудили «Онегина» как произведение недостаточно серьезное и возвышенное. В 1825 г. Рылеев писал Пушкину: «<...> Онегин, сужу по первой песне, ниже и «Бахчис арайского фонтана», и «Кавказского пленника». То же в письме Бестужева: «Не отсоветываю даже писать в этом роде <т. е. в роде «Онегина». — Л. Г.>, ибо он должен нравиться массе публики, но желал бы только, чтобы ты разуверился в превосходстве его над другими. Я несомненно отдаю преимущество тому, что колеблет душу, что её возвышает, что трогает русское сердце; а мало ли таких предметов, и они ждут тебя! Стоит ли вырезать и изображать из яблочного семечка, подобно браминнам индейским, когда у тебя в руке резец Праксителя?» Ясно, что Бестужев зовет Пушкина от скептицизма к прямому пафосу гражданской поэзии.



Литературным консерваторам «Онегин» был глубоко враждебен. В 1828 г. критик журнала «Атеней» писал:

«В избушке, распевая, дева  
Прядет.

Как кому угодно, а дева в избушке — то же, что и дева на скале.

...зимних друг ночей,  
Трещит лучинка перед ней.

Лучинка, друг ночей зимних, трещит перед девой, прядущей в избушке... Скажи это кто-нибудь другой, а не Пушкин, досталось бы ему от наших должностных Аристархов!»

Дело в том, что для критики «Атеней» «дева» и «друг» — слова «высокие», а «избушка», «лучина», «трещит» — «низкие»; их равноправное сочетание его возмущает. Дальше читаем:

Зима... Крестьянин, торжествуя,  
На дровнях обновляет путь.

В первый раз, я думаю, дровни в завидном соседстве с торжеством».

Между тем именно такого рода «соседством» необычайно расширялись возможности поэзии. Вместо узкого круга вечно повторяющихся, отобранных слов любые слова становятся потенциальными носителями поэтичности, вся действительность придвигается к поэту, представляя ему бесконечное многообразие вещей.

Так через иронию Пушкин шел к психологической и вещественной реальности.

Поздняя лирика Пушкина вышла из «Онегина». Основой для преобразования лирической системы Пушкину послужил десятилетний опыт работы над романом в стихах, в котором так важен был лирический элемент. Но процесс преобразования лирики замедлился, встретясь с особыми трудностями; ведь в лирике первой половины XIX века, больше чем в каких бы то ни было других видах литературы, сказывалась инерция замкнутой и условной поэтической речи.

Пушкин пишет «Онегина» с 1823 г., параллельно в течение многих лет продолжая разрабатывать классическую карамзинистскую элегию. Но на рубеже 30-х годов, в период, когда обостряются отношения Пушкина с публикой и критикой, когда он глубоко ощущает кризис дворянской эстетики начала века, когда он приступает к работе над прозой и историей, — в лирике Пушкина явственно обозначается перелом.

«В зрелой словесности, — писал Пушкин, — приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному... У нас это время, слава богу, еще не пришло, так называемый язык богов так еще для нас нов, что мы называем поэтом всякого, кто может написать десяток ямбических стихов с рифмами. Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, что даже и в прозе мы гоняемся за обветшалыми украшениями, поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем».

Эта заметка написана в 1828 г. В том же году Пушкин пишет «Утопленника», в 1829 г. — «Дорожные жалобы», в 1830 г. — знаменитое стихотворение «Румяный критик мой, насмешник толстопозой»:

...на дворе живой собаки нет,  
Вот, правда, мужичок, за ним две бабы вслед,  
Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка,  
И кличет издали ленивого попенка,  
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил,  
Скорей, ждатель некогда! давно бы схоронил!

Пушкин — в процессе своей эволюции дошел до крайних границ дворянской культуры и попытался их раздвинуть, вобрать материал, лежащий за пределами узкодворянского миропонимания, в частности, вобрать все языковое богатство народного просторечия: «<...> не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирям, — писал Пушкин, — они говорят удивительно чистым и правильным языком».

В произведениях, ориентирующихся на народную разговорную речь («Утопленник», «Гусар»), Пушкин, конечно, имел предшественников. Не говоря уже об образцах более старых (восходящих и к XVIII веку), Пушкин сам указал на то, что следовал за «простонародными» балладами Катенина: «Мало, весьма мало людей поняло <...> силу и оригинальность *Убийцы*, баллады, которая может стать наряду с лучшими произведениями Бюргера и Саутея. Обращение убийцы к месяцу, единственному свидетелю его злодеяния: «Гляди, гляди, плешивый», — стих, исполненный истинно-трагической силы, показался только смешон людям легкомысленным, не рассуждающим, что иногда ужас умножается, когда выражается смехом. Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым, даже низким слогом, но волос становится дыбом от гамлетовых шуток».

Но от «простонародных» опытов Пушкин идет к гораздо более сложным формам реалистического освоения действительности. В 1833 г.

Пушкин пишет «Осень» — и впервые в пределах лирического стихотворения полностью осуществляет то, что осуществилось прежде в лирических отступлениях «Онегина», — слияние двух языковых стихий — условно-поэтической и бытовой:

Унылая пора! очей очарованье!  
 Приятна мне твоя прощальная краса —  
 Люблю я пышное природы увяданье,  
 В багрец и в золото одетые леса —  
 В их сенях ветра шум и свежее дыханье,  
 И мглой волнистою покрыты небеса,  
 И редкий солнца луч, и первые морозы,  
 И отдаленные седой зимы угрозы.  
 И с каждой осенью я расцветаю вновь;  
 Здоровью моему полезен русский холод;  
 К привычкам бытия вновь чувствую любовь;  
 Чредой слетает сон, чредой находит голод:  
 Легко и радостно играет в сердце кровь;  
 Желания кипят, я снова счастлив, молод,  
 Я снова жизни полн, таков мой организм  
 (Извольте мне простить ненужный прозаизм).

Прозаизм, конечно, принципиальный и нужный, и Пушкин хорошо это знал. Пушкин сознательно свел и заставил служить друг другу две великие силы эстетического воздействия: традиционные формулы, окруженные в глазах читателя поэтическим ореолом, и неповторимые прозаизмы, бесконечной чередой поступающие из запаса действительности.

Наряду с описательной вещественной конкретностью — конкретность психологическая:

Скучна мне оттепель: вонь, грязь, — весной я болен,  
 Кровь бродит, чувства, ум тоскою стеснены.  
 Суровою зимой я более доволен.

Фиксация определенного душевного состояния — вместо вечно повторяющихся и заранее заданных элегических любви, ревности и печали.

Лирические прозаизмы позднего Пушкина не только конкретны, — они при этом уточнены. Даже в самых своих ранних, романтически-условных поэмах Пушкин вводил конкретные обозначения предметов. Без этого вообще не может обойтись ни одна поэма, поскольку в поэме присутствует элемент описания внешних событий и положений.

Меж тем, померкнув, степь уснула,  
Вершины скал омрачены.  
По белым хижинам аула  
Мелькает бледный свет луны.  
Елени дремлют над водами,  
Умолкнул поздний крик орлов  
И глухо вторится горами  
Далекий топот табунов.

(«Кавказский пленник»)

Здесь каждый предмет определяется признаками наиболее общими и легко представимыми: белые хижины, бледный свет луны, поздний крик орлов, далекий топот и т. д. — в каждом случае определение мало что прибавляет к представлению о предмете.

Пушкин неуклонно прокладывает путь к новому пониманию вещей. В 1829 г. он дает один из первых своих образцов бытовой лирики — стихотворение «Зима» («Что делать нам в деревне? Я встречаю»):

Пороша. Мы встаем и тотчас на коня.  
И рысью по полю при первом свете дня;  
Арапники в руках, собаки вслед за нами;  
Глядим на бледный снег прилежными глазами;  
Кружимся, рыскаем и поздней уж порой,  
Двух зайцев протравив, являемся домой.  
Куда как весело! Вот вечер: вьюга воет,  
Свеча темно горит, стесняясь сердце ноет;  
По капле, медленно, глотаю скуки яд,  
Читать хочу: глаза над буквами скользят,  
А мысли далеко... Я книгу закрываю;  
Беру перо, сижу; насильно вырываю  
У музы дремлющей несвязные слова;  
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права  
Над рифмой, над моей прислужницею странной:  
Стих вяло тянется, холодный и туманной.  
Усталый, с лирою я прекращаю спор.

По замыслу это близко к описанию природы и описанию творческого процесса в «Осени», но по сравнению с «Осенью» чрезвычайно суммарно. Пушкин еще не овладел до конца методом прозаического расчленения и уточнения вещей и переживаний. Но, эволюционируя как лирик, Пушкин с каждым годом все дальше и дальше уходит от «украшающего эпитета» поэтики классицизма. Классицизм культивировал обязательные, переходящие из стихотворения в стихотворение сочетания определяемого с определением, давно потерявшим всякий вещественный

смысл: голубое небо, нежная дева, волшебная тишина, пламенная любовь и т. д. Украшающий эпитет — это, конечно, характернейший продукт стиля, основанного на привычных формулах и условных поэтических образах. Стилистической антитезой украшающего эпитета является резкая деталь, фиксация неповторимых вещей и положений.

Люблю я пышное природы увяданье,  
В багрец и в золото одетые леса —  
В их сенях ветра шум и свежее дыханье,  
И мглой волнистою покрыты небеса.

Мгла, покрывающая небеса, — привычная поэтическая формула, но Пушкин говорит «мглой волнистою» — и это уже определение формы облаков, это деталь пейзажа.

*Природы увяданье* — тоже в высшей степени обще и общеупотребительно, но Пушкин прибавляет слово «пышное», и это противоречивое определение сразу разрывает застывшую формулу, подчиняя ее теме следующей строки:

В багрец и в золото одетые леса.

Пушкин полностью преодолел абстрактный элегический стиль, он дошел до точнейших расчленяющих деталей, но он не вступил на путь любования увиденной вещью *как таковой*. При всей широте своей эволюции Пушкин никогда не покидал известных основ своего мировоззрения. Одной из таких основ был для Пушкина рационализм, унаследованный от просветительной философии XVIII века, стремившейся постигнуть действительность в понятиях. Самые конкретные образы Пушкина выражают концепцию и подразумевают оценку.

Пушкин раздвигает смысловые границы описательного образа. Этот метод позволил Пушкину в последних строфах «Осени» от потрясающе-конкретного изображения творческого процесса подняться к заключительному символу вдохновения — плывущему кораблю; но самый символ, в свою очередь, слагается из описательно-точных элементов.

Так дремлет недвижим корабль в недвижимой влаге,  
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут  
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны;  
Громада двинулась и рассекает волны.

За несколько месяцев до своей смерти Пушкин написал:

Когда за городом, задумчив, я брожу  
И на публичное кладбище захожу,  
Решетки, столбики, нарядные гробницы.  
Под коими гниют все мертвецы столицы.  
В болоте кое-как стесненные рядком.  
Как гости жадные за нищенским столом,  
Купцов, чиновников усопших мавзолей,  
Дешевого резца нелепые затей,  
Над ними надписи и в прозе и в стихах  
О добродетелях, о службе и чинах;  
По старом рогаче вдовицы плач амурный.  
Ворами со столбов отвинченные урны,  
Могилы склизкие, которы так же тут  
Зеваючи жильцов к себе на утро ждут —  
Такие смутные мне мысли все наводит,  
Что злое на меня уныние находит.  
Хоть плюнуть да бежать...

Но как же любо мне  
Осеннею порой, в вечерней тишине,  
В деревне посещать кладбище родовое,  
Где дремлют мертвые в торжественном покое.  
Там неукрашенным могилам есть простор;  
К ним ночью темною не лезет бледный вор;  
Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,  
Проходит селянин с молитвой и со вздохом;  
На месте праздных урн и мелких пирамид,  
Безносых гениев, растрепанных харит,  
Стоит широко дуб над важными гробами,  
Колелясь и шумя...

В первой части стихотворения бытовые конкретности и выражения, заимствованные из просторечия («плач амурный», «хоть плюнуть да бежать»), в известной мере обращены в средство сатиры. Но очевидно, что тема стихотворения — иная. Здесь опять Пушкин сочетает элементы высокой лирики с элементами обиходной речи; и целостный смысл возникает только из их взаимодействия. Между обеими частями стихотворения нет абсолютного стилистического противопоставления; во второй части, среди таких образов, как «торжественный покой», «важные гробы», —

На месте праздных урн и мелких пирамид  
Безносых гениев, растрепанных харит... —

как бы вносящие с собой тему первой части. В основном же каждой из частей присущ свой стилистический тон. Пушкин умел пользоваться

всем опытом поэтического прошлого, которое он оставлял за собой. Пушкин вырос на поэтическом слове карамзинистов, строго-дифференцированном по жанрам, чувствительном к малейшему прикосновению, — и вот эту точность применения пушкинское слово сохранило навсегда:

Решетки, столбики, нарядные гробницы,  
Под коими гниют все мертвецы столицы, —

читаем в первой части стихотворения; а во второй:

В деревне посещать кладбище родовое,  
Где дремлют мертвые в торжественном покое.

Пушкин не только противопоставляет слова *гниют* и *дремлют*, но слово *мертвецы* он заменяет словом *мертвые*, в его представлении более возвышенным. И в точной системе Пушкина удельный вес такого лексического оттенка очень велик.

Учитель Пушкина — Батюшков — писал:

Ты печальны тисы, кипарисны лозы  
Насади вокруг урны!

Урна — классический символ смерти. А вот в строке:

Ворами со столбов отвинченные урны, —

урне возвращен ее вещественный смысл. А место батюшковского тихого гения смерти, лишенной признаков поэтической абстракции, занял «безносый гений». «Безносый гений» — достаточно сопоставления двух этих слов, чтобы вызвать в представлении читателя ряд вещественных признаков, слагающихся в образ пострадавшей от времени кладбищенской статуи.

Слова и словосочетания позднего пушкинского стиха богаты рождающимися ассоциациями; словосочетание как бы притягивает к себе вещественные признаки, подразумеваемые детали.

Но в «Когда за городом», как и в «Осени», даже в большей мере, чем в «Осени», Пушкин сохраняет интерес к поэтическим обобщениям, только выраженным не в «вечных» стиховых формулах, а в заново увиденных аспектах действительности.

Элегия «Когда за городом» в последний раз перед концом выразила мироощущение зрелого Пушкина.

Здесь в сущности та же тема, что в «Медном всаднике», в «Дубровском», в «Моей родословной», — тема противопоставления старого ро-

дового, обнищавшего дворянства враждебным ему социальным группам, в данном случае — «купцам и чиновникам».

Когда Пушкин говорит:

Над ними надписи и в прозе и в стихах  
О добродетелях, о службе, о чинах —

то здесь и точно зафиксированная подробность, и социальное обобщение. Когда Пушкин говорит о «мелких пирамидах», то это образ вещественный и в то же время оценочный.

Пушкинский реализм — это наблюдение, не отделимое от идеологического обобщения и рационального познания. Так Пушкин ответил на предъявленное в 30-х годах в литературе требование мысли и реальности.

По многим причинам (о некоторых из них говорилось выше) ответ Пушкина почти не дошел до современников; предложенный им в 30-х годах метод *поэзии мысли* как бы выпал из исторического ряда, и поэт философской мысли, как Тютчев, и поэт гражданской мысли, как Некрасов, в основном пошли другими путями.

Между тем, в лирическом методе позднего Пушкина заключены были неисчерпаемые возможности: Пушкин снял противоречие между конкретным, подобным изображением вещей и постижением этих же вещей в качестве символов философской или политической идеи.

Представителям буржуазного сознания 30-х годов пушкинское понимание действительности было враждебно. Сейчас, когда историей снято все то, что заставляло современников чуждаться Пушкина, бороться с Пушкиным, открытый им поэтический метод предстоит нам, со всеми его возможностями, как наследие и достояние нашей эпохи.



# П. А. Вяземский \*

## 1

Потомок удельных князей, Петр Андреевич Вяземский принадлежал к старинной феодальной знати, неуклонно оскудевавшей по мере укрепления централизованного самодержавно-бюрократического режима.

Уже в XVIII в. среди родовой русской аристократии распространены были оппозиционные настроения, мечты об аристократической конституции на английский или шведский лад, причем весь этот феодальный либерализм превосходно уживался с крепостничеством.

В воспоминаниях о своем отце Вяземский писал: «Был в турецкой войне, но не имел никаких знаков военного отличия, кажется, по недоброжелательству к нему князя Потемкина». А ведь Потемкин был жалованный князь из мелких дворян.

Выслужившиеся фавориты, «случайные люди», пришлые бюрократы из мелких прибалтийских баронов, лишённые местных интересов и вековых претензий русского барства, — ко всему этому оплоту полицейского государства у Вяземского вражда была в крови. В своей сатире «Русский бог» он писал:

Бог бродяжных иноземцев,  
Перешедших наш порог,  
Бог в особенности немцев,  
Вот он, вот он, русский бог!

Традиционная аристократическая фронда, обессиленная сознанием дворянской зависимости от абсолютизма, органической связи с абсолютизмом, — вот атмосфера, в которой вырос Вяземский.

Вяземский родился в 1792 г. в Москве. Отец его с неодобрением относился к существовавшим в России учебным заведениям и в 1805 г. поместил сына в Петербургский иезуитский пансион, где преподавание было поставлено по образцу того же рода европейских учебных заведений. Некоторое время Вяземский учился также в пансионе при Педагогическом институте. В 1806 г. молодой Вяземский снова вернулся в

---

\* Печатается по: Вяземский П. А. Стихотворения. М.; Л., 1936. С. 5–40.

Москву, где пополнял свое образование, беря частные уроки у профессоров Московского университета. В 1807 г. умер отец Вяземского, и он на шестнадцатом году жизни оказался обладателем довольно крупного состояния. По тогдашнему обыкновению Вяземский числился на службе (в Межевой канцелярии), но служба эта была совершенно фиктивной.

Вяземский ведет в эти годы рассеянную и даже разгульную жизнь, азартно играет в карты, но вместе с тем в эти же годы у него завязываются отношения с Жуковским, Батюшковым, Денисом Давыдовым, Василием Львовичем Пушкиным. Литературные связи Вяземского определялись его близостью к Карамзину, главе нового направления (Карамзин был женат на старшей сестре Вяземского — Екатерине Андреевне, и старый князь Вяземский, умирая, оставил сына на попечении Карамзина). До 1818 г. Вяземский фактически не служил и вел жизнь независимого аристократа и светского любителя литературы. Только в 1812 г., во время наступления Наполеона на Россию, Вяземский отдал дань дворянскому патриотизму. Только что женившийся тогда (на княжне Вере Федоровне Гагариной), он вступил в дворянское ополчение и участвовал в Бородинском сражении, где под ним были убиты две лошади.

В 1817 г. перед Вяземским встал вопрос о поступлении на службу. Этого требовали прежде всего материальные обстоятельства, так как двадцатипятилетний Вяземский успел, по собственному его выражению, «прокипятить» на картах полмиллиона. К тому же на Петра Андреевича оказывали давление старые друзья его отца, находившие, что наследнику имени Вяземских пора перестать бить баклуши и следует занять в обществе место, принадлежащее ему по праву рождения.

Юношеский период Вяземского — это период светских успехов, совмещавшихся с картежом и разгулом, дилетантских занятий литературой и сознательного отчуждения от официальных бюрократических кругов. Когда нужда в деньгах и «родовая честь» вынудили Вяземского избрать себе служебное поприще, он вступил на это поприще не как исполнительный чиновник, заранее готовый угождать начальству, но как человек с определенными поэтическими идеями и пожеланиями. Годы службы Вяземского в Польше — это как раз время оппозиционных, преддекабристских настроений, захвативших очень широкие круги дворянской интеллигенции.

Вяземский был определен в Варшаву, в канцелярию императорского комиссара Новосильцева. Новосильцев поручил Вяземскому иностранную переписку, а также переводы и редактуру бумаг государственного значения.

Вяземский, например, переводил речь, произнесенную Александром I на открытии польского сейма. Речь эта, выдержанная в «либерально-конституционном духе», возбудила среди передового дворянства надежды на преобразование русского государственного строя. Вскоре после этого Вяземский принял участие в составлении конституционного проекта для России. Но реакционная политика Александра быстро рассеяла политические иллюзии. 1819–1821 гг. — это годы острого разочарования, когда Вяземский в стихах и в письмах к друзьям осуждает правительственную политику и в то же время сближается с польскими оппозиционными кругами, что стоило ему служебной карьеры.

Для настроений 1820-х гг. характерно стихотворение Вяземского «Негодование», ходившее в списках по рукам:

Здесь, у подножья алтаря,  
Там, у престола в вышнем сани —  
Я вижу подданных царя,  
Но где ж отечества граждане?

Однако в том же стихотворении выражается надежда, что свобода установит

Союз между граждан и тронем,  
Вдохнет в царей ко благу страсть;  
Невинность примирит с законом,  
С любовью подданного власть.

Точка зрения — характерная для умеренной дворянской оппозиции. Молодой Пушкин тоже писал:

Увижу ль, наконец, народ освобожденный  
И рабство, павшее по манию царя?

Вот почему Вяземский до известной степени был прав, когда в 1829 г. утверждал в своей «Исповеди», предназначавшейся для Николая I: «В двух так называемых либеральных стихотворениях моих “Петербург” и “Негодование”, отзывается везде желание законной свободы монархической, и нигде нет оскорбления державной власти».

К началу XIX в. часть родовой аристократии экономически и идеологически сближается со средним дворянством, усваивает его политические тенденции. Не случайно в рядах декабристов мы находим князей Одоевского, Трубецкого, Голицына, Оболенского, Волконского. Вяземский никогда не входил в организации декабристов, но по своим настроениям в 10-х–20-х гг. он принадлежал к той умеренно-оппозиционной

дворянской среде, которая в качестве своего авангарда выдвинула правое крыло Северного общества декабристов. Вяземский знал о существовании тайных обществ, о многом догадывался, многому сочувствовал, но когда была сделана попытка вовлечь его в организацию, он уклонился. В 1825 г., за три месяца до восстания, Вяземский с горечью писал Пушкину: «Оппозиция у нас безысходное и пустое ремесло во всех отношениях: она может быть домашним рукодельем про себя... если набожная душа отречься от нее не может, но промыслом ей быть нельзя. Она не в цене у народа». Вяземский — это резерв декабризма. Среди передового дворянства выжидающих было много: если бы переворот удался, они с воодушевлением поддержали бы правительство, выдвинутое дворянской оппозицией, но восстание провалилось, — и они пошли на примирение с торжествующим самодержавием.

Карьера, на которую Вяземский мог рассчитывать по своему происхождению и положению в обществе, пресеклась в самом начале. Уже в 1821 г. Вяземский, обвиненный в «польских симпатиях» и в «несогласии с видами правительства», был отстранен от службы и удален из Варшавы. С 1821 г. начинается «опальное» существование Вяземского. Значительную часть времени он проводит с семьей в подмосковном имении Остафьево. В 20-х гг. Вяземский сравнительно много занимается литературной работой, печатая стихи и критические статьи. В 1825 г. он принял ближайшее участие в организации журнала «Московский телеграф»; до 1828 г. критическая и полемическая деятельность Вяземского связана главным образом с этим журналом.

Положение Вяземского после 1825 г. было тяжело: он крайне болезненно пережил расправу над декабристами, среди которых было много людей, лично и идеологически ему близких; его отвращение к лакействующей бюрократии нисколько не уменьшилось, чему свидетельством убийственная сатира «Русский бог», написанная уже в 1828 г. В 1831 г., после подавления польского восстания, Вяземский с негодованием отнесся к выпадам русских патриотов. Он не пощадил даже Пушкина и Жуковского, откликнувшихся на события стихотворениями «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». «Будь у нас гласность печати, — писал Вяземский, — никогда Жуковский не подумал бы, Пушкин не осмелился бы воспеть победы Паскевича». Но в идеологическом облике Вяземского конца 20-х и 30-х гг. все это инерция либерализма и природная брезгливость аристократа, оскорбленная грубыми формами полицейского режима. По существу же Вяземский знал, что возможность активной дворянской оппозиции исчерпана, что у людей его социальной формации нет другого пути, как идти на службу к Николаю, что Вяземский и сделал.

Сначала Вяземский встретил отпор со стороны правительства, припомнившего ему грехи либеральной молодости. Так, он получил решительный отказ на свою просьбу о прикомандировании к главной квартире во время турецкой кампании 1828–1829 гг. Только после длительных переговоров, после представления Николаю I «Исповеди», в которой он объяснял и оправдывал свои действия, Вяземский в 1830 г. был назначен чиновником особых поручений при министре финансов. По министерству финансов Вяземский прослужил около двадцати лет, и в течение двадцати лет он не переставал считать свое пребывание в этом ведомстве тяжелым недоразумением и с отвращением относиться к своей службе.

«Вчера утром в департаменте читал проекты Положения макледам, — записывает Вяземский в своем дневнике. — Если я мог бы со стороны увидеть себя в этой зале, одного за столом, читающего, чего не понимаю и понимать не хочу, худо показался бы я себе — смешным и жалким; но это называется служба, быть порядочным человеком, полезным отечеству, а пуще всего верным верноподданным». В 1845 г. Вяземский был назначен на особенно неподходящую для него должность директора Государственного заемного банка<sup>1</sup>.

С годами, однако, примирение с правительством становилось все более искренним и прочным. Рост капиталистических элементов, враждебных родовому поместному дворянству, толкал это дворянство в сторону реакции; многочисленные крестьянские волнения побуждали его искать опору в твердой правительственной власти. Резким поворотным пунктом для Вяземского, как для многих других, оказался 1848 г., испугавший господствующие классы призраком европейской революции. К 50-м гг. позиция Вяземского определилась. Он занял место в рядах идеологических охранителей сословной монархии против всего, что ей угрожало. В этот период Вяземский подолгу жила за границей — в Германии, Франции, Италии. В 1849 г. совершил поездку в Константинополь и Иерусалим. За границей его застала и крымская война 1854 г., на которую он отозвался патриотическими стихами, изданными отдельным сборником, под названием «К ружью».

---

<sup>1</sup> Через год Вяземский писал в дневнике: «<правительство> неохотно определяет людей по их склонностям, сочувствиям и умственным способностям. Оно полагает, что и тут человек не должен быть *у себя*, а все как-то нерасажен, приставлен, привит панперекор природе и образованию, например: никогда не назначили бы Жуковского попечителем учебного округа <...> а если Жуковскому хорошенько бы поинтриговать и просить с настойчивостью, то вероятно переименовали бы его в генерал-майора и дали бы ему бригаду, особенно в военное время».

Николай I терпеть не мог Вяземского, которого до конца считал фрондером и человеком декабристской закваски. После смерти Николая I положение изменилось: в 1855 г. Александр II назначил Вяземского товарищем министра народного просвещения, тем самым поставив его во главе цензурного ведомства. На этом посту стареющий Вяземский держался охранительных позиций, не сочувствуя даже официальному либерализму 50-х гг. В 1858 г. Вяземский оставил министерство народного просвещения; до конца жизни он числился сенатором, членом государственного совета, обершенком двора. Он не только бывал при дворе, но имел свободный доступ в домашнее окружение Александра II. Однако в эти годы Вяземский не принимал реального участия в государственных делах. Он по-прежнему много времени проводит в разъездах по Европе.

Старость Вяземского сложилась мрачно: он пережил не только своих друзей и старых литературных соратников, но и всех своих детей, за исключением одного сына. Глубокая вражда к расцветающей буржуазии и новой демократической интеллигенции изолировала его общественно и литературно. Восьмидесятилетний старик, желчный, изнуренный болезнью и мучительной бессонницей, метался между Италией, Францией, Германией, Россией, нигде не находя покоя. В стихотворениях «Бессонница», «Зачем вы, дни?», «Жизнь наша в старости — изношенный халат» отразились настроения этого периода. Перед смертью Вяземский принимал участие в подготовке собрания своих сочинений (издание предпринято было его внуком Шереметевым), но он не дожил до выхода первого тома. Вяземский умер восьмидесяти шести лет 10 ноября 1878 г.

## 2

Общественный путь Вяземского глубоко характерен для дворянина, выступившего на общественное поприще в 10-х гг. и завершившего это поприще во второй половине XIX в. Литературный путь Вяземского неразрывно связан с его идеологическим путем и отмечен такой же социальной закономерностью.

XVIII век углубляет установку Петра I на усвоение западноевропейской культуры. В конце XVIII в. наиболее передовая часть образованного столичного дворянства подпадает под влияние западноевропейских идей, в том числе под влияние тех буржуазных французских мыслителей XVIII в., которые своим учением отчасти подготовили идеологию

французской революции 1789 г. Но эти идеи попадали в России на почву феодальных отношений; вот почему русский европеизм XVIII – начала XIX в. вовсе не обязательно совмещался с оппозиционными политическими взглядами.

Глава европейского направления в русской литературе — Карамзин и в юности занимал весьма умеренную политическую позицию, а впоследствии прямо стал в ряды помещичьей реакции. Европейской буржуазии нужны были политические и социальные реформы; русскому дворянству XVIII в., усваивавшему буржуазные идеи, если и нужны были реформы, то совсем другого порядка; но ему нужна была европейская культура, обеспечивавшая дворянскому государству возможность дальнейшего развития — международного, хозяйственного, технического, военного. В то же время быт образованного дворянства чрезвычайно усложнился, появилась потребность в выражении новых чувств, понятий, отношений. Между тем русский язык допетровской и петровской эпохи не имел для этого средств. За языком отвлеченных понятий и душевных переживаний писатели нового направления обратились к легкой французской поэзии XVIII в. и к английскому сентиментальному роману. Официальной придворной поэзии середины XVIII в., в значительной мере осуществлявшейся силами писателей, состоявших на службе у двора или у вельмож-меценатов, школа Карамзина противопоставила интимную литературу образованного дворянства. Для этого прежде всего понадобились европейские языки и особенно наиболее разработанный из европейских языков — французский. Карамзин и его последователи широко вводили в русскую речь слова и целые обороты, заимствованные с французского или составленные по французскому образцу. В конце XVIII – начале XIX в. этим иногда злоупотребляли до такой степени, что иную фразу нельзя было понять, не зная французского языка.

Однако мало кто имел, подобно Вяземскому, смелость взять на себя теоретическую защиту галлицизмов: «Вводимые обороты называли галлицизмами, и, может быть, не без справедливости, если слово *галлицизм* принять в смысле *европеизма*, т. е. если принять язык французский за язык, который преимущественно может быть представителем общей образованности европейской». В этих строках, написанных в 1823 г., Вяземский выступает подлинным, глубоко сознательным представителем европеизирующегося дворянства начала XIX в. Вяземский понимал, что в данный исторический момент одной из насущнейших задач его социальной группы является борьба за овладение европейской культурой, и он энергично ведет эту борьбу на фронте языка и литературы как практик и как теоретик, обосновывающий связь русского литературно-

го языка с французским: «Галлолюбия или французомания, — писал Вяземский, — не враждебны правильному развитию русской речи. Французский язык своею точностью, своею ясностью, логическими оборотами речи может служить хорошим курсом и преподаванием для правильного образования слога и на другом языке».

Оставаясь крепостником, Карамзин по-своему усваивал и приспособлял на потребу своему классу сентиментализм — направление, созданное европейской буржуазией. Эти искания европейски образованной дворянской верхушки встретили в 10-х гг. отпор в наиболее реакционных поместных кругах. В вопросах языка и литературы представителем этих кругов выступил А. С. Шишков — фанатик, чудака, но человек обширных филологических знаний и большого темперамента. Шишков отчетливо понимал, что всякий языковой материал несет в себе определенное социально-политическое содержание. Он утверждал, что вместе со словами, заимствованными из французского языка, в русский идеологический обиход вторгаются буржуазные идеи, конституционная и революционная терминология. Единственным безопасным источником обогащения русской речи Шишков считал церковно-славянский язык. В литературном плане Шишков возражал против сглаженного, светского стиля карамзинистов и отстаивал высокую одическую поэзию XVIII в. Свои взгляды Шишков развернул в особом трактате: «Рассуждение о старом и новом слоге». Вокруг «Рассуждения» завязалась борьба. Литературная жизнь 10-х гг. проходит под знаком шумной полемики между литературными организациями шишковцев и карамзинистов; полемика, в центре которой стояла проблема языковых «европеизмов».

С одной стороны — полуофициальная «Беседа любителей русской словесности», возглавляемая стариками Шишковым, Державиным, Хвостовым. С другой стороны — «Арзамас» — общество молодых последователей Карамзина, куда входили Жуковский, Вяземский, Батюшков, Денис Давыдов, начинающий Пушкин и другие. Арзамасцы охотно действовали шуткой, острым словом. В самом «Уставе» общества, в целом ряде шуточных обрядов и правил, принятых в «Арзамасе», уже пародировалась и высмеивалась «Беседа». Вяземский стоял в первом боевом ряду арзамасцев, своими эпиграммами и сатирами на «словянороссов» Шишкова, Хвостова, Кутузова и других принимая горячее участие в борьбе.

В 10-х гг. литературная деятельность Вяземского неразрывно связана с карамзинистским этапом развития дворянской литературы. В 20-х гг. положение изменилось. Вопросы старого и нового слова потеряли свою остроту; «Арзамас» распался. Литература передового дворянства



вступала в новый период, приобщаясь к европейскому романтизму. Связь с немецкими и английскими поэтами предромантической и романтической эпохи еще раньше установил Жуковский. Но особую остроту вопросы романтизма приобретают в России в 20-х гг. с появлением байронических поэм Пушкина, выдвинувших новые для русской поэзии проблемы — героя и характера.

В 20-х гг. Вяземский — один из самых ревностных защитников романтического направления. Как все наследники русско-французской классической культуры, Вяземский до конца остается чужд «туманному» немецкому романтизму с его идеалистической эстетикой, натурфилософией, религиозными интересами. Для Вяземского, как и для Пушкина, романтизм в литературе — это преимущественно Байрон; романтизм в культурном сознании вообще — это *историзм* (как раз в эту эпоху «новая школа» французских историков провозгласила историческое мышление характернейшей чертой XIX в., противопоставляющей его рационалистическому XVIII в.). В романтизме Вяземский увидел то, что было в нем наименее «мечтательным» и наиболее позитивным: интерес к историческому, социальному, национальному, борьбу за новые темы и формы в литературе. В начале 20-х гг. романтика перекликалась с политикой. Романтический индивидуализм, культ сильной личности, противопоставляющей себя обществу, — все это в обстановке социальной неудовлетворенности и оппозиционных настроений передового дворянства приобретало особый смысл. Даже разрушение классических литературных узаконений осмысляется в плане политических аналогий. В 1819 г. Вяземский пишет А. И. Тургеневу: «Провалитесь вы, классики, с классическими своими деспотизмами. Мир начинает узнавать, что не народы для царей, а цари для народов, пора и вам узнать, что не читатели для писателей, а писатели для читателей...» Не случайно Вяземский в 1821 г. говорил о Байроне: «Краски его романтизма сливаются с красками политическими». Вяземский в начале 20-х гг. высказывается о романтизме, как представитель русского дворянского либерализма, увлеченный освободительными элементами нового литературного направления.

«Разговор между издателем и классиком с Выборгской стороны», напечатанный Вяземским в виде предисловия к первому изданию «Бахчисарайского фонтана», — в эти годы самое яркое теоретическое выступление в защиту романтизма и Пушкина, против ожесточенных нападок литературных староверов. Пушкин писал Вяземскому по поводу этой статьи: «Не знаю, как тебя благодарить; разговор прелесть, как мысли, так и блистательный образ их выражения. Суждения неоспоримы. Слог твой чудесно шагнул вперед <...>»

К 30-м гг. положение Вяземского в литературной борьбе становится все более трудным. После разгрома декабристов, казалось, установился «порядок». Но за внешним благополучием самодержавно-крепостнического и бюрократического строя экономические противоречия продолжали углубляться. Крепостное хозяйство переживало кризис. В условиях растущего русского капитализма дворянская культура не могла оставаться абсолютно замкнутой и ведущей; новые, враждебные ей силы вступали на культурное поприще. С середины 20-х гг. видную роль в литературе играет Полевой, насаждавший, поскольку это позволял цензурный режим, идеи европейско-буржуазного происхождения. С другой стороны, огромное влияние приобретают такие журналисты, как Булгарин, Греч, журналисты, обслуживавшие широкие слои городского мещанства, чиновничества и т. п. При всей своей политической лояльности и даже реакционности это николаевское мещанство отличалось своеобразным социальным демократизмом, выражавшимся прежде всего враждебностью к родовой аристократии. Так или иначе, высокая дворянская поэзия 20-х гг. перестала удовлетворять читателя, и новая публика очень скоро дала это почувствовать крупнейшим представителям этой поэзии, начиная от Пушкина. В литературной борьбе 30-х гг. чрезвычайно заострились и обнажились социальные моменты. Вопросы «старого» и «нового» слога, классицизма и романтизма отходят на задний план, классовое самосознание литературных групп становится все более четким. Дворянские поэты вынуждены были противопоставить единый фронт напору демократических сил. На этой почве сплотилась группа, получившая от врагов ироническую кличку «литературных аристократов». Это — Пушкин, Жуковский, Вяземский, Баратынский, Дельвиг, Денис Давыдов, Плетнев. Эта группа дважды имела свой печатный орган: в 1830–1831 гг. «Литературную газету» Дельвига; в 1836 г. пушкинский «Современник», после смерти Пушкина издававшийся под фактическим руководством Плетнева.

Оба момента отмечены самым деятельным участием Вяземского. В 1825–1828 гг. Вяземский еще покровительствовал буржуазному журналисту Полевому (чем был крайне недоволен Пушкин) и вместе с ним издавал журнал «Московский телеграф», пропагандировавший романтическое направление. Но с обострением социальных противоречий Вяземский занял в литературной борьбе классово-выдержанную дворянскую позицию. Группа «литературных аристократов» выдвигает Вяземского в качестве присяжного критика и полемиста; Вяземский в стихах и прозе обрушивается на представителей «коммерческого направления» в литературе.

В вопросе о социальном положении писателя точка зрения Вяземского очень типична для представителя культурной верхушки дворянства, мечтавшей (в высшей степени тщетно) о некоторой общественной независимости и об идеологическом влиянии на власть. Если не считать 1819–1821 гг. — наиболее оппозиционного периода Вяземского, когда его прельщала роль «народного трибуна», — то идеал Вяземского — это писатель-дворянин, в силу своих гражданских и литературных заслуг достигший такого положения, что он может давать «советы царям». Однако николаевская практика не давала никаких оснований для подобной идиллии. И Вяземскому остается проповедь аристократического дилетантизма: «По большей части пишут у нас те, которым писать нечего и не о чем. Те, которым писать было бы о чем, не имеют привычки или дичатся писать».

Те, которым не о чем писать, — это цеховые писатели, профессионалы, живущие гонораром. Они-то и лишены опыта дворянского общежития, опыта высшего света, правительственных и дипломатических сфер, государственной службы, помещичьего хозяйства, войны — те, кто владеет этим опытом, «боятся причислить себя к известному ремеслу и вписаться в известный цех сочинительства».

Так от 10-х гг. к 30-м Вяземский проделывал со своей социальной группой литературную эволюцию, как он проделывал вместе с ней эволюцию политическую. Как поэт, как критик, теоретик и полемист Вяземский стоял в первых рядах этой группы на трех существеннейших этапах ее культурной жизни: в период борьбы карамзинистов против шишковцев; романтиков — против «классиков»; «литературных аристократов» — против мещанской журналистики.

Вслед за этим началось падение. Уже с 40-х гг. все то, что составляло содержание литературной жизни Вяземского, оказывается исчерпанным. На сцене теперь — Белинский, борьба западников и славянофилов, постепенное развитие русской реалистической прозы. Именно в этот период Вяземский окончательно вступает на путь реакции. Проблемы, волновавшие Вяземского, теряли свою остроту; его соратники по литературному делу сходили со сцены, умирали. С годами он превращается в какой-то экспонат «пушкинской эпохи», литературного брюзгу, всегда недовольного современностью и годного только на то, чтобы помещать воспоминания в «Русском архиве». Вяземский не принадлежал к числу тех крупных дарований, которые заставляют считаться с собой даже идеологически враждебных современников. Буржуазия и разночинная интеллигенция, игравшая ведущую роль в русской культуре 60-х–70-х гг., обошлась с Вяземским как с ненужным обломком феодального

мира. Сначала с ним спорили, над ним смеялись. Потом наступило самое страшное, то, что Вяземский сам называл *заговором молчания*. Заговор молчания и официальные почести и юбилей проводили Вяземского в могилу.

### 3

В 10-х гг. Вяземский идет по путям, проложенным Карамзиным и Дмитриевым и их ближайшими последователями Жуковским и Батюшковым; в то же время он непосредственно черпает из источника французской поэзии XVIII в. Характерный пример стихотворения, возникшего на почве русско-французского классицизма, — «Весеннее утро» (им открывается настоящий сборник), с его легким стихом, четким развитием темы, мифологическими именами и образами. Также исходя из французских образцов, Вяземский разрабатывает *медитацию* — так называли стихотворные «размышления» на ту или иную тему, чаще всего на темы любви, дружбы, смерти, непрочности жизненных благ и т. п.

Дворянские писатели начала XIX в. в стихах и в прозе работали над созданием такого литературного языка и таких жанров, которые приобщили бы русскую литературу к европейской культуре. Современники (особенно Пушкин) в этом отношении высоко ценили поэзию Вяземского, особенно его элегии и медитации: «Уныние», «Первый снег» и др., в которых он нашел язык для выражения сложных душевных переживаний.

Наряду с этим Вяземский был мастером и в более легком жанре — *дружеских посланий*. Официальная поэзия XVIII в., обслуживавшая двор и вельмож, — воспевала парадную сторону жизни. Когда в конце XVIII — начале XIX в. среднее дворянство создало свою литературу, оно осуществило в этой литературе потребность отобразить свой быт, свои идеи, переживания, вкусы. Наиболее интимное выражение жизни нашло себе место в так называемых дружеских посланиях. Образцы дружеских посланий в русской литературе дали Карамзин и Дмитриев, по их следам пошли Жуковский, Вяземский, Батюшков, молодой Пушкин. У Вяземского очень много посланий к Жуковскому, Батюшкову, Блудову, А. И. Тургеневу и т. д. В посланиях раскрывается домашний дружеский обиход. Приятели поэта оказываются «героями» этих произведений. Элегическая лирика карамзинистов замыкалась в кругу условного, абстрактного, «специально-поэтического» языка; в дружеском послании поэт не считает нужным сохранять возвышенность слога; в его речь проникают обиходные слова и шуточные домашние словечки:

Иль, отложив балясы стихотворства  
 (Ты за себя сам ритор и посол),  
 Ступай, пирог, к Тургеневу на стол,  
 Достойный дар и дружбы и обжорства.  
 («Послание к А. И. Тургеневу»)

Шуточный тон дружеских посланий открывал дорогу бытовому, конкретному слову, расширял возможности лирической поэзии.

Это стремление к расширению поэтических возможностей чрезвычайно характерно для Вяземского. Вот почему карамзинизм в его чистом виде не мог его удовлетворить. В основе стиля карамзинистов лежал язык дворянской гостиной. Карамзин прямо утверждал, что писатель должен писать так, чтобы его слог был понятен и приятен светским дамам. Все это чрезвычайно сужало поэтический кругозор. Вяземский с его полемическим темпераментом, с его интересом к быту, к политике, к злободневности, не мог удержаться в этих рамках. Он разными путями уклонялся в сторону от карамзинистской нормы. Один путь — это путь в сторону торжественного одического стиля. Ода, по самому своему заданию, всегда была приспособлена к отражению общественно-политической жизни. Не следует забывать, что, кроме официальной, придворной оды, существовала и политическая ода, питавшаяся оппозиционными настроениями. Таковы вольнолюбивые оды Радищева, Рылеева, молодого Пушкина. Вяземский неоднократно обращался к одическому стилю. В этом плане написано самое сильное из его ранних политических стихотворений «Негодование»:

Но ветер разносил мой глас, толпе невнятный.  
 Под знаменем ее владычествует ложь;  
 Насильством прихоти потоптаны уставы;  
 С поруганным челом бесчеловечной славы  
 Бесстыдство предсидит в собрании вельмож...

Общая приподнятость тона, нагромождение образов, обилие славянских слов (глас, чело, предсидит и т. д.), — всем этим «Негодование» приближается к оде XVIII в.

Но у Вяземского был еще другой и еще более характерный для него путь, уведивший его от сглаженного стиля карамзинистов. Этот путь Вяземского-поэта тесно связан с путем Вяземского-прозаика и теоретика. Вяземский отличался повышенным интересом к фактам социального порядка. Как историк литературы и критик Вяземский всегда настаивал на том, что *литература есть выражение общества* на историческом, динамическом подходе к литературным фактам.

«История литературы народа должна быть вместе историею и его общежития, — пишет Вяземский в 1830 г. — Если на литературе, рассматриваемой вами, не отражаются мнения, страсти, оттенки, самые предрассудки современного общества; если общество, предстоящее наблюдению вашему, чуждо господству и влиянию современной литературы, то можете заключить безошибочно, что в эпохе, изучаемой вами, нет литературы истинной, живой, которая не без причины названа выражением общества».

Как мемуарист Вяземский питал исключительный интерес к политическим анекдотам, характерным бытовым мелочам, ко всевозможной злобе дня. Вяземский создал целую теорию обиходной литературы, литературы житейских мелочей, фактов, документов. Он писал по этому поводу: «Я всех вербую писать записки, биографии. Это наше дело: мы можем собирать одни материалы, а выводить результаты еще рано». И в другом месте: «Соберите все глупые сплетни, сказки, и не сплетни и не сказки, которые распускались и распускаются в Москве на улицах и в домах по поводу холеры и нынешних обстоятельств, — выйдет хроника прелюбопытная. В этих сказах и сказках изображается дух народа. По гулу, доходящему до нас, догадываюсь, что их тьма в Москве, что пар от них так столбом и стоит: «хоть ножом режь». Сказано: *la littérature est l'expression de la société* (литература — выражение общества), а еще более сплетни, тем более у нас; у нас нет литературы, у нас литература изустная. Стенографам и должно собирать ее. В сплетнях общество не только выражается, но так и выхаркивается, заведите плевальник».

Вяземский был не только теоретиком, но и практиком этой «обиходной литературы». В течение десятков лет он писал свои «Записные книжки», состоявшие из размышлений, анекдотов, подхваченных на лету разговоров, бытовой хроники, документов.

Все эти интересы сказались и в поэтическом творчестве Вяземского. «Поэту должно иногда искать вдохновения в газетах. Прежде поэты терялись в метафизике; теперь *чудесное*, сей великий помощник поэзии, на земле. Парнас — в Лайбахе»<sup>2</sup>, — писал Вяземский в 1821 г.

Он тяготел к поэзии, которая, подобно его записным книжкам, являлась непосредственным «выражением общежития». В 20-х–30-х гг. Вяземский создает ряд таких произведений. Заимствованную из французской поэзии форму куплетов с повторяющимся припевом он насыщает злободневным, сатирическим содержанием:

---

<sup>2</sup> В Лайбахе в 1821 г. состоялся конгресс «Священного союза».

Загляни к Фемиде в храм,  
 Пусть слепа, да руки зрячи;  
 Знает вес давать вескам:  
 Гладит тех, с кого ждет дачи,  
 Бедных бьет же по рукам.  
 («Воли не давай рукам»)

Куплеты Вяземского часто становятся орудием литературной полемики. Вот, например, в куплетах с припевом «Того-сего» выпад против журнального врага Вяземского — Каченовского:

Куда как пуст Лужницкого журнал.  
 Какой он тощий и тяжелый,  
 Ни то, ни се в тетради целой,  
 Хотя он в ней и обобрал  
 Того-сего.

В куплетной форме написана и сатира «Русский бог». Наряду с этим Вяземский создает произведения фельетонного типа: «Коляска», «Зимние карикатуры» и т. д. В этих жанрах у Вяземского выработывался особый стиль, близкий к прозаическому, умышленно небрежный, разговорный, не чуждающийся бытовых оборотов и простых обиходных слов. Литературный язык, ориентирующийся на устную речь, — конечно, карамзинистская установка. Но Карамзин имел в виду преимущественно салонную речь образованного дворянства. Вяземский решительно расширяет рамки, открывая литературный язык дворянскому и народному просторечию.

В качестве теоретика Вяземский сознательно относился к этой сфере своего творчества. Он гордился тем, что заимствованиям из европейской поэзии формам дает национальное и бытовое наполнение. В 1819 г. Вяземский писал А. И. Тургеневу: «Я себя называю природным русским поэтом, потому что копаюсь все на своей земле. Более или менее ругаю, хвалю, описываю русское: русскую зиму, чухонский Петербург, петербургское рождество и пр. и пр. — вот что я пою. В большей части поэтов наших, кроме торжественных од, и то потому, что нельзя же врагов хвалить, ничего нет своего».

Национализм Вяземского не противоречит его европеизму, поскольку дворянская интеллигенция стремилась к органическому усвоению элементов европейской культуры. Политическое содержание европеизма не всегда было однозначным: в 10-х–20-х гг. национальные тенденции в литературе связаны с романтическим интересом к национально-

му (в 20-х гг. Вяземский именно с этих позиций выступает против вскормившего его французского классицизма) и отчасти окрашены в тона политического вольномыслия, — и декабристы были сторонниками развития России на национальных началах.

В первом периоде своего творчества Вяземский нередко понимал национальный элемент как разоблачение или критическое исследование русской действительности<sup>3</sup>. Но впоследствии, по мере того, как стареющий Вяземский укреплялся на реакционных позициях, он стал применять национальную окраску в плане официального патриотизма. У Вяземского появляется разухабистый русский стиль, близкий к тем фальшивым подражаниям крестьянскому стилю, которые вошли в моду вместе с официальной народностью времен Николая I. В этом именно духе написано стихотворение «Памяти живописца Орловского», и в одной из строф этого стихотворения Вяземский как бы раскрывает идеологическую подоплеку своего русского стиля:

Все поверья, всё раздолье  
Молодецкой старины, —  
Подбедает своеволье  
Душегубки-новизны.

Отвращение к «душегубке-новизне» наложило тяжелую печать на позднейшую фельетонную поэзию Вяземского. Из острой сатиры она выродилась постепенно в старческое брюзжание против новых людей и новых мыслей.

Своеобразие поэтического и прозаического стиля Вяземского постоянно отмечают современники: одни, как Пушкин, — с горячим одобрением; другие — Карамзин, например, — с неудовольствием. Щепетильные карамзинисты неоднократно упрекали его в отступлении от правил. В дружеском послании, обращенном к Вяземскому по поводу его стихотворения «Вечер на Волге», Жуковский писал:

---

<sup>3</sup> Вяземский писал: «Мне часто приходило на ум написать свою «Россиаду», не героическую, не в подражание херасковской, а Россиаду домашнюю, обиходную, — сборник энциклопедический словарь всех возможных *руссизмов*, не только словесных, но и умственных и нравных, т. е. относящихся к правам <..>

В этот сборник вошли бы все поговорки, пословицы, туземные черты, анекдоты, изречения, опять-таки исключительно русские, не поддельные, не заимствованные, не благо- или злоприобретенные, а родовые, почвенные и невозможные ни на какой другой почве, кроме нашей. Тут так бы Русью и нахло — хотя до угара и до ошпа, хотя до выноса всех святых!» («Записная книжка»)



Переступившее ж последнюю ступень  
 На небе пламенном вечернее светило —  
 В прекраснейших стихах ее переступило;  
 Да жаль, что в точности побилось на пути;  
 Нельзя ль ему опять на небеса взойти,  
 Чтоб с них по правилам грамматики спуститься,  
 Чтоб было ясно все на небе и в стихах?

Вяземский, однако, совершенно сознательно относился к своим грамматическим и логическим погрешностям. Он считал себя прежде всего *мыслящим поэтом*, всегда готовым ради наилучшего выражения мысли пожертвовать легкостью и даже правильностью стиха. Глубоким стариком Вяземский писал, оглядываясь на свой творческий путь: «Страшное дело: очень люблю и ценю певучесть чужих стихов, а сам в стихах своих нисколько не гонюсь за этой певучестью. Никогда не пожертвую звуку мыслью моею. В стихе моем хочу сказать то, что сказать хочу: о ушах ближнего не забочусь и не помышляю. Не помышляю и о том, что многое не ладит со стихами: стихи или поэзия всего не выдерживают. Коровы бывают и очень красивые, но седло им нейдет. Мысль, стихом оседланная, может никуда не годиться. Мое упрямство, мое насилие придает иногда стихам моим прозаическую вялость, иногда вычурность. Когда Вьельгорский просил у меня стихов, чтобы положить их на музыку, он всегда прибавлял: только, ради бога, не умничай; мысли мне не нужны, мысли на ноты не перекладываются. Вьельгорский именно в цель попал. В стихах моих я нередко умствую и умничаю. Между тем полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли».

Эта установка оправдывала для Вяземского ломку языка, неологизмы, нарушение синтаксических и грамматических норм, — именно потому, что Вяземский считал русский литературный язык начала XIX в. еще неподготовленным для выражения мысли.

В 20-х, даже в 30-х гг., Пушкин, Вяземский, Баратынский сетуют на бедность русского «метафизического языка» — так они называли язык отвлеченных понятий. Вяземский высказывается на эту тему неоднократно: «Не забудем, что язык политический, язык военный — скажу наотрез — язык мысли вообще, мало и немногими у нас обработан». «Нельзя терять из виду, что западные языки — наследники древних языков и литератур, которые достигли высшей степени образованности, — и должны были усвоить себе все краски, все оттенки утонченного общежития. Наш язык происходит, пожалуй, от благородных, но бедных родителей, которые не могли оставить наследнику своему ни литературы, которой

они не имели, ни преданий утонченного общежития, которого они не знали. Славянский язык хорош для церковного богослужения. Молиться на нем можно, но нельзя писать романы, драмы, политические, философские рассуждения».

Итак, наряду с языком философии, науки, политики, «метафизическим языком», языком мысли, предстоит создать язык чувства и утонченного общежития, который в предисловии к переводу романа Бенжамена Константа «Адольф» Вяземский называет языком «светской практической метафизики». Для этого Вяземский считал нужным «изучать, ощупывать язык наш, производить над ним попытки, если не пытки».

Пушкин отнесся к работе Вяземского над переводом «Адольфа» с большим интересом. В заметке, заготовленной для «Литературной газеты», Пушкин, несомненно, под влиянием высказывания Вяземского о «светской практической метафизике», писал: «Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо князя Вяземского победило трудность *метафизического языка*, всегда стройного, *светского*, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы».

Аналогичные задачи ставил себе Вяземский-поэт. В свете этого вопроса о мысли и об ее выражении в поэзии Вяземский всегда рассматривал даже отдельные технические моменты. Так, например, в рифме он видел опасность ущемления поэтического смысла: «Русскими стихами (т. е. с рифмами) не может изъясняться свободно ни ум, ни душа. Вот отчего все поэты наши детски лепетали. Озабоченные победением трудностей, мы не даем воли ни мыслям, ни чувствам» (Письмо к А. И. Тургеневу)<sup>4</sup>.

Вяземский, не отказываясь от рифмованного стиха, считал нужным раскрепощать рифму и другие стиховые элементы.

Николай!  
Как Олай  
Заторчит пред тобой,  
Поклонись ты ему,  
Изувеченному  
В поединке с грозой.  
(«Поручение в Ревель»)

<sup>4</sup> Этого же вопроса Вяземский касается в стихотворном «Послании к Жуковскому», включенном в настоящий сборник. [См.: Вяземский П. А. Стихотворения. М. - Л., 1936.]

По поводу этого стихотворения, написанного в 1833 г., Вяземский писал И. И. Дмитриеву: «Вы тут <в альманахе Альциона> найдете мою стихотворную карикатуру ультра-романтическую, написанную для шуток и с умыслом подделаться под некоторых французских поэтов новейшей школы». Характерно, что критика обсуждала эту пародию всерьез. И, конечно, в 30-х гг. XIX в. написать такую вещь, хотя бы и шуточную, мог только человек, в теории и на практике искавший непроторенных дорог.

Существенно то, что в исканиях Вяземского не было голого техницизма, новаторства ради новаторства. Стилистические опыты Вяземского неразрывно связаны с тем, что он осознал себя поэтом мыслящим, политическим, злободневным, словом, поэтом, чей материал не укладывается в рамки карамзинистского стиля.

Поэтическая мысль Вяземского в высшей степени далека от философского умозрения, от романтического погружения в тайны природы и т. д. Для Вяземского поэтическая мысль — это все то же «выражение общежития», притом «общежития», понимаемого в очень определенном социальном аспекте. Аристократическая гражданственность и документализм Вяземского — в 30-х гг. связаны с повышенным интересом к материалу, с установкой на нравописание и быт.

Но документализм Вяземского восходит не к нравоописательным очеркам натуральной школы, а к мемуарной и эпистолярной литературе XVIII в., к исторической хронике, к сборникам изречений и анекдотов. Точно так же в поэзии Вяземского элементы просторечия, бытовой конкретности, злобы дня восходят к бытовой и разговорной традиции, которой еще классицизм всегда давал место в таких жанрах, как комедия, басня, сатира.

Вяземский — это дворянская культура начала XIX в., в 30-х гг., — после расцвета предыдущих десятилетий, — уже зашедшая в тупик и рассыпающаяся дилетантизмом.

Вяземский и сам осознал себя дилетантом, человеком с «обрывочной» судьбой. «Бог фасы мне не дал, — сказал о себе Вяземский, — а дал мне только несколько профилей». Но и «профили» Вяземского характерны. Они отчетливо выразили общественно-политические и литературные судьбы его социальной группы.

## Пушкин в оценке современников \*

В наших историко-литературных работах неоднократно уже говорилось о том, что Белинский первый провозгласил Пушкина европейским и в то же время народным русским поэтом. Здесь я только хочу отметить особые обстоятельства, при которых имела место эта декларация Белинского.

Декларацией Белинского разряжалась атмосфера непонимания и вражды, сгушавшаяся вокруг Пушкина в последние годы его жизни. Установка Белинского особенно существенна именно потому, что она возникла на фоне еще не затихших толков о «безыдейности» Пушкина. Примерно начиная с 1830 г., различные литературные группировки предъявили Пушкину невероятное с нашей точки зрения обвинение в «безыдейности», в «мелочности» поэтических тем и т. п.

Но даже в восторженных отзывах о Пушкине 20-х–30-х гг. как бы подразумевалось, что Пушкин — замечательное явление для молодой русской литературы, но во всяком случае явление второстепенное по сравнению с Байроном и другими европейскими корифеями. *Шекспир, Гомер, Пушкин* — это сочетание имен, самая возможность этого сочетания принадлежит Белинскому. Белинский нашел для Пушкина новый масштаб; тот мировой масштаб, который по отношению к Пушкину никогда уже не исчезал из русской литературы и с такой силой подтвержден в наши дни.

Заслуга Белинского раскрывается во всей ее полноте только на фоне предшествующих оценок Пушкина. Характерно в этом смысле отношение к Пушкину его старых друзей-карамзинистов. Вяземский так до самого конца и не мог отречься от представления о Пушкине как о поэте «младшего поколения», как о деятеле замечательном, но исторически во всяком случае не более значительном, чем Карамзин и Жуковский. Сам Карамзин склонен был рассматривать произведения Пушкина, вплоть до 1826 г. (в этом году Карамзин умер), как «шалости» талантливого и многообещающего молодого человека.

Карамзинисты сами разрабатывали по преимуществу камерные жанры, но для них, как для людей, идеологически связанных с традициями классицизма, актуально было представление о том, что свои высшие достижения поэт должен осуществить на особых возвышенных

---

\* Печатается по: Литературный Ленинград. 1937. 11 февр.

темах. Даже Жуковский писал Пушкину в 1825 г.: «Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих «Цыган»! Но, милый друг, какая цель! Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое?» Точно так же восхищаясь «Онегиным», Жуковский сетовал о том, что с *высокостью гения* Пушкин еще не соединил *высокость цели*.

Не случайно именно Белинский — методолог русского реализма — сумел постичь грандиозное в обиденном, угадать в «Онегине» переворот — новый способ поэтического постижения действительности. «...Какое бесконечное мирозерцание, какой великий нравственный урок — и в чем же, в нашей частной жизни среди помещиков», — писал об Онегине Белинский.

В 20-х годах Пушкина торопили, от него требовали произведений предельно зрелых и глубоких. Когда же он создал такие произведения, когда он написал последние главы «Онегина», «Медного всадника», «Осень», его перестали понимать (впрочем, и «Медный всадник», и «Русалка», и лучшие лирические вещи 30-х годов при жизни Пушкина не печатались). Последние годы Пушкина омрачены не только мучительным конфликтом с двором и светским кругом, но и холодностью публики и недоброжелательством критики.

Русские романтики 30-х годов всегда ожидали от Пушкина того, что он не мог и не хотел дать, и не замечали ответов Пушкина на запросы времени. Две основные формации русского романтизма конца 20-х и 30-х гг. — это группа, ориентирующаяся на левый французский романтизм с его социальной проблематикой, и группа, ориентирующаяся на немецкий романтизм и немецкую идеологическую философию (бывшие московские любомудры).

Натуралистические тенденции первой из этих групп были Пушкину в высшей степени чужды; он не скрывал своей враждебности по отношению к явлениям такого рода не только в русской литературе, где эти тенденции были представлены Полевым, но и во французской литературе, когда речь шла о таких писателях, как Гюго, Дюма, Сю. Замечательно, однако, что Пушкин дал свой ответ и на один из основных запросов, выдвинутых начинателями натуральной школы: именно на требование нового демократического социального материала. Он дал этот ответ «Домиком в Коломне», частью «Медным всадником», «Повестями Белкина». И, как это постоянно случалось с Пушкиным последнего творческого периода, ответ его оказался обращенным не к непосредственному окружению, но вперед, в будущее — к Гоголю, к Тургеневу, к Достоевскому, недаром осознававшим себя преемниками пушкинских традиций.

Сложнее были взаимоотношения Пушкина с русскими адептами немецкого романтизма. Московские любомудры (Веневитинов, Киреевский, Хомяков, Шевырев и т. д.) никогда не занимали по отношению к Пушкину позиции открытой вражды. Напротив, для них характерно бесспорное признание Пушкина первым русским поэтом. Но в этом признании чувствовалось что-то недоговоренное, замаскированная или полумаскированная полемика и протест. Московские шеллингианцы в более или менее откровенной форме попрекали Пушкина Байроном: они считали, что должно быть найдено национальное содержание для независимого русского романтизма, который займет тогда в мировой культуре место наряду с немецким, французским, английским романтизмом. Однако, как только они пытались конкретизировать искомое содержание русского романтизма, оказывалось, что оно уж очень приближается к содержанию немецкого романтизма, со всеми особенностями его натурфилософии, эстетики, религиозно-мистического сознания и т. д. Все это как-то совершенно не по пути было Пушкину с его мышлением ясным, рациональным и историчным. И московские шеллингианцы, которым Пушкин не дал того, что они хотели, оставались при наивном убеждении, что Пушкин «не глубок».

В России высочайшие достижения романтической эпохи 1830-х гг. в диалектике своего развития стремились к реализму, на фоне которого они были потом осмыслены как явления общеевропейского значения. Это опять-таки раскрывает совершенно особую роль Белинского в оценке Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Белинский, в последнем периоде своей деятельности сознательный методолог русского реализма, и раньше угадывал в явлениях русской культуры то, что тяготело и вело к реализму, то, что было, собственно, уже реализмом, хотя не называлось и не могло еще называться этим словом.

В 1834 г. начинающий Белинский в своих «Литературных мечтаниях» еще не ушел от того отношения к Пушкину, которое подсказывала ему вся литературная обстановка. В этот момент для Белинского Пушкин — крупнейший из современных русских поэтов, но, во-первых, поэт, в чьем гении, по мнению Белинского «Литературных мечтаний», замечался упадок (в 30-х гг., по сравнению с 20-ми). Во-вторых, поэт, так сказать, местного значения, блестящий представитель молодой русской культуры, который не может идти в сравнение с корифеями европейских литератур.

Но вот в августе 1837 г. Белинский написал М. А. Бакунину: «Пушкин предстал мне в новом свете, как будто я его прочел в первый раз». С тех пор мысль о мировом Пушкине не оставляет Белинского. «Пушкин

меня с ума сводит. Какой великий гений, какая поэтическая натура!.. У меня теперь три бога искусства, от которых я почти каждый день неистовствую и свирепствую: Гомер, Шекспир и Пушкин» (письмо И. И. Панаеву от 19 августа 1839 г.).

Мысли, разбросанные по его письмам конца 30-х гг., Белинский концентрирует в статье «Русская литература в 1840 году», где он провозгласил Пушкина «исполненным гением», а его создания — великими, мировыми, чисто-европейскими, принадлежащими человечеству и вечности.

Если свой взгляд на Пушкина Белинский окончательно сформулировал в статьях 1844 г., то предпосылки к этому взгляду мы находим уже в его письмах конца 30-х годов.

Белинский писал Станкевичу о Пушкине: «Какая полная художественная натура! Небось, он не впал бы в аллегорию, не написал бы галиматъи аллегорико-символической, известной под именем второй части “Фауста”, и не был способен писать рефлексированных романов в роде “Вертера” или “Вильгельма Мейстера” <...> (“Цыганы”) какое мировое создание! А “Моцарт и Сальери”, а “Полтава”, “Борис Годунов”, “Скупой рыцарь” и, наконец, перл всемирно-исторической литературы “Каменный гость”! Нет, приятели, убирайтесь к черту с вашими немцами — тут пахнет Шекспиром нового мира!..» И примерно через год в письме к Бакунину: «Миросозерцание Пушкина трепещет в каждом стихе, в каждом стихе слышно рыдание мирового страдания, а обилие нравственных идей у него бесконечно. Да, не всякому все это дается и труднее открывается, потому что в мир пушкинской поэзии нельзя входить готовыми идеями, как в мир рефлексированной поэзии... Не только Шиллер, сам Гете доступнее и толпе и абстрактным головам, которые всегда найдут в них много доступного себе; но *Пушкин доступен только глубокому чувству конкретной действительности*. И потому петербургские чиновники и офицеры еще понимают, почему Шекспир и Гете велики, но Шекспира называют великим только из приличия, боясь прослыть невеждами, а в Пушкине ровно ничего великого не видят, для меня в этом факте глубокая мысль».

Итак, уже в 1839–40 гг. Белинский противопоставляет Пушкина поэзии философски-символического типа и объединяет его с Шекспиром, как поэтов, апеллирующих к *чувству конкретной действительности*.

Белинский сформулировал новое содержание русской литературы на целые десятилетия вперед, когда он написал, что в «Евгении Онегине» «Пушкин является не просто поэтом только, но и представителем впервые пробудившегося общественного самосознания...»

Все это и значило найти для Пушкина масштаб, покончить с тем кружковым, «местным» отношением, перешагнуть через которое в 20-х–30-х гг. не сумели ни враги, ни друзья поэта.



# Бенедиктов\*

## 1

В русской истории литературы прочно установилось отрицательное отношение к поэзии Бенедиктова, опирающееся на авторитет Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Но то обстоятельство, что великие современники Бенедиктова боролись с ним с определенных идеологических и литературных позиций, не может служить основанием для того, чтобы сейчас пройти мимо явления исторически характерного и в свое время стоявшего в центре литературной жизни.

В известной своей части история русского романтизма не может быть понята до конца без Бенедиктова, без расшифровки причин его необычайного успеха и необычайной кратковременности этого успеха.

За исключением Пушкина, Лермонтова, Некрасова, ни один русский поэт XIX века не пользовался столь шумной, хотя и «сезонной» популярностью, как Бенедиктов в 1835–1836 гг.

«<...> не один Петербург, вся читающая Россия упивалась стихами Бенедиктова, — вспоминает младший современник Полонский, — он был в моде. Учителя гимназий в классах читали стихи его ученикам своим, девицы их переписывали, приезжие из Петербурга, молодые франты хвастались, что им удалось заучить наизусть только что написанные и еще нигде не напечатанные стихи Бенедиктова»<sup>1</sup>. Через полгода после выхода первого сборника понадобилось второе издание. Поэзию Бенедиктова ценили Жуковский, А. И. Тургенев, Вяземский, Тютчев. Известные критики Плетнев, Краевский, Сенковский писали об его замечательном даровании. Московский шеллингианец Шевырев провозгласил его «поэтом мысли». Декабрист Николай Бестужев в 1836 г. писал из Сибири: «Каков Бенедиктов? Откуда он взялся со своим зрелым талантом? У него, к счастью нашей настоящей литературы, мыслей побольше, нежели у Пушкина, а стихи звучат так же». А И. С. Тургенев признавался впоследствии Толстому: «Кстати, знаете ли Вы, что я *цаловал* имя Марлинского на обертке журнала, плакал, обнявшись с Грановским, над

---

\* Печатается по: Бенедиктов В. Г. Стихотворения. Л., 1939. С. V–XXXVIII.

<sup>1</sup> Сочинения В. Г. Бенедиктова. СПб., 1902. Т. I. С. XII.

книжкой стихов Бенедиктова, — и пришел в ужасное негодование, услышав о дерзости Белинского, поднявшего на них руку?»<sup>2</sup>

Отзыв Белинского, о котором здесь говорит Тургенев, решил историческую судьбу Бенедиктова. В статье о Бенедиктове 1835 г. Белинский, — не отрицая за Бенедиктовым дарования, — отказался признать его поэтом мысли и подлинно романтическим поэтом (я возвращаюсь к анализу этих высказываний Белинского в конце настоящей статьи), а в тогдашней обстановке это требовало большой смелости и ясности взгляда. В письмах, в рецензиях, в заметках Белинский неоднократно возвращался к вопросу о Бенедиктове. Наконец, в статье 1842 г. Белинский, как бы суммируя свои высказывания о Бенедиктове, бросая на него обобщающий взгляд, писал: «На Руси есть несколько поэтов, в произведениях которых больше чувства, души и изящества, чем в произведениях Бенедиктова; но эти поэты не произвели и никогда не произведут на публику и вполнину такого впечатления, какое произвел г. Бенедиктов. И публика в этом случае совершенно права: те поэты незначительны в той сфере искусства, к которой они принадлежат: они заслоняются в ней высшими поэтами той же сферы; а г. Бенедиктов сам велик в той сфере искусства, к которой принадлежит, никому не подражая, он имеет толпу подражателей». Далее Белинский дает замечательную по точности социальную характеристику бенедиктовской «сферы»: «Стихотворения г. Бенедиктова имели особенный успех в Петербурге, успех, можно сказать, народный, — такой же, как Пушкин имел в России: разница только в продолжительности, но не в силе. И это очень легко объясняется тем, что поэзия г. Бенедиктова не поэзия природы или истории, или народа, — а поэзия средних кружков бюрократического народонаселения Петербурга. Она вполне выразила их, с их любовью и любезностью, с их балами и светскостью, с их чувствами и понятиями, — словом, со всеми их особенностями, и выразила простодушно-восторженно, без всякой иронии, без всякой скрытой мысли»<sup>3</sup>.

В этой статье Белинский произносит свой последний приговор над Бенедиктовым и вместе с тем обосновывает его право на историческое существование, признав его явлением характерным, самобытным и ярко отразившим известный участок социального и культурного бытия.

Перед нашим современным читателем Бенедиктов предстает как выразитель одного из этапов русского романтизма; кроме того, как поэт, — при всех своих дефектах, — несомненно даровитый и своеобразно

<sup>2</sup> Толстой и Тургенев. Переписка. М., 1928. С. 28–29.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. Полное собр. соч. СПб., 1904 Т. VII. С. 499–500.

разрешавший многие проблемы стиха. Но, разумеется, у нашего читателя подход к Бенедиктову будет плодотворным в той мере, в какой он будет критическим.

## 2

Отец Бенедиктова происходил из духовного звания, мать была дочерью придворного служителя (кофешенка). После первоначального обучения у домашнего учителя из семинаристов Бенедиктов в 1817 г. поступил в четырехклассную Олонецкую гимназию (отец в это время служил советником губернского правления в Петрозаводске). Со слов самого Бенедиктова известно, что в детстве на него оказали влияние стихи, сочинявшиеся на разные торжественные случаи гимназическим учителем «философских, политических и изящных наук» Яконовским. До нас дошел образец творчества Яконовского, приведенный в неизданной «Записке» отставного архитектора Витгефта<sup>4</sup>, соученика и близкого приятеля Бенедиктова: «При выходе моем из гимназии учитель мой, добрейший И. Ф. Яконовский, написал мне на память следующие стихи и напутствие жизни:

Вот верные тебе пути,  
Коль хочешь счастья найти,  
Будь мужествен, великодушен,  
Воздержан и трудолюбив,  
Царю, отечеству послушен,  
Услужлив, вежлив, справедлив.  
Ищи премудрости прилежно,  
На промысл божий уповай,  
Переноси зло неизбежно,  
В несчастьи — не унывай.  
Иные с лестью и коварством,  
С обманом, хитростью, лукавством  
В храм счастья ползут,  
Но счастья — не обретут».

Таково было литературное воспитание Бенедиктова, вернее, лучшее, что было в его литературном воспитании, потому что во Втором кадетском корпусе в Петербурге, где Бенедиктов учился по окончании губернской гимназии, дело обстояло много хуже.

---

<sup>4</sup> «Записка» Витгефта хранится в рукописном отделении ГПБ имени Салтыкова-Щедрина.

В 1827 г. Бенедиктов был выпущен прапорщиком в лейб-гвардии Измайловский полк — по-видимому, в награду за отличные успехи (он кончил корпус первым учеником), так как по своему происхождению и имущественному положению он никак не мог претендовать на службу в гвардии. В 1831 г. Бенедиктов со своим полком проделал польскую кампанию. В 1832 г. он вышел в отставку, был зачислен на гражданскую службу по министерству финансов «с командированием в собственную канцелярию по секретной части». По министерству финансов Бенедиктов прослужил 26 лет, и дальнейшая его биография примерно равна его по-служному списку: в 1834 г. — столоначальник, в 1837 г. — старший секретарь и т. д., и т. д., вплоть до действительного статского советника, члена правления Государственного заемного банка (в 1856 г.). Словом, Козьма Прутков, как известно, «служивший» в Пробирной палатке, недаром посвящал свои произведения «поэту-сослуживцу г. Бенедиктову».

Бенедиктов прожил жизнь чиновником министерства финансов и только на короткое время, только под влиянием исключительных обстоятельств оказался в положении цехового писателя. Если не считать не дошедших до нас школьных опытов, Бенедиктов начал писать во время похода в Польшу, и в течение нескольких лет стихи его были известны только кое-кому из полковых товарищей. Так обстояло дело, пока Бенедиктов не встретил старого (еще по Петрозаводску) знакомого В. И. Карлгофа, автора нескольких повестей. В литературной судьбе Бенедиктова решающее значение имело то обстоятельство, что жене Карлгофа очень хотелось играть роль хозяйки салона, встречаться со знаменитостями и выдвигать молодые дарования. Елизавета Алексеевна Карлгоф — по второму мужу Драшусова — в своих воспоминаниях сама рассказала историю издания 1835 г. (это издание вышло с анонимным предисловием В. И. Карлгофа, а переиздание 1836 г. — с посвящением Е. А. Карлгоф): «По возвращении из Пензы в Петербург я познакомилась с В. Г. Бенедиктовым, который был с детства искренним приятелем моего мужа. Знали, что он писал стихи, но он никому их не показывал; наконец, мы упросили его прочесть и были в восторге. Мой муж, как и я, страстно любил поэзию и был увлечен стихами Бенедиктова; он носился с ними, как с неожиданно найденным сокровищем, прочитал их многим литераторам, которым они также чрезвычайно понравились, и все радовались появлению в русской литературе нового поэта с таким выдающимся дарованием. Несмотря на огромный успех, который имели в гостиных стихотворения Бенедиктова, он не решался печатать их, тем более, что находился тогда в довольно стесненных обстоятельствах и не имел на это средств. Мой муж взялся напечатать на свой счет. Точно

такую же услугу он оказал Нестору Васильевичу Кукольнику, напечатав его «Торквато Тассо». Автор, тогда еще неизвестный, не решался истратить деньги, чтобы представить свое произведение на сомнительный суд публики. Мой муж уговорил его, сам напечатал и, таким образом, первый познакомил публику с двумя замечательными поэтами. Печатаение, потом появление стихотворений Бенедиктова меня чрезвычайно занимали. Томик его стихотворений скоро был раскуплен, и они имели необыкновенный успех. О них везде говорили, их клали на музыку, учили наизусть. Во всех журналах их расхвалили, только в Москве Белинский их отделал, на что я очень негодовала. Все желали познакомиться с новым поэтом. Жуковский, который жил тогда в Зимнем дворце и принимал по субботам, написал мужу премилую записку, прося его привести непременно Бенедиктова»<sup>5</sup>.

В 1843 г. А. Вельтман напечатал повесть «Приезжий из уезда, или суматоха в столице». Нет сомнения, что «Приезжий из уезда» сомеивает литературные нравы 30-х гг. Но повесть имеет и более конкретную направленность. Надо думать, что это история возвышения и падения Бенедиктова. Правда, фактические параллели затушеваны, и в повести Вельтмана нет ничего, что могло бы ее превратить в пасквиль на определенного человека, но достаточно такого, что позволяет считать ее памфлетом против определенного деятеля литературы. Предположение это прежде всего подтверждает тема: дутый успех и быстрое падение литературной знаменитости. Стихи «самобытного поэта-гения» частью пародируют «бенедиктовщину», но еще красноречивее сопоставления, которыми пользуется Вельтман для характеристики «самобытного поэта» (Гюго, Барбье, Делавинь).

Слава поэта разрастается с умопомрачительной быстротой.

«На другой же день все визиты и встречи в двадцати частях, ста кварталах, двухстах улицах, трехстах переулках и в тысяче гостиных началась с восклицания: «Ах! слышали вы?»

— Слышала, она выходит замуж...

— Ах, не то! явился поэт, перед которым ничто Пушкин!»

Напомню сцену из воспоминаний Фета: «<...> как описать восторг мой, когда после лекции, на которой Ив. Ив. Давыдов с похвалой отозвался о появлении книжки стихов Бенедиктова, я побежал в лавку за этой книжкой?!

— Что стоит Бенедиктов? — спросил я приказчика.

<sup>5</sup> Жизнь прожить — не поле перейти. Записки неизвестной // Русский вестник. 1881. Т. 155. № 9. С. 141–142.

— Пять рублей, — да и стоит. Этот почище Пушкина-то будет.

Я заплатил деньги и бросился с книжкой домой, где целый вечер мы с Аполлоном <Григорьевым> с упоением завывали при ее чтении»<sup>6</sup>.

Но у Вельтмана к моменту выхода книги публика уже успела забыть о существовании нового самобытного поэта. Поэт оставлен на съедение разъяренному хозяину гостиницы, который требует уплаты по счету. Наконец, гения от голодной смерти спасает товарищ, предложивший ему кондицию — «четыре часа в неделю по пяти рублей... учить двух ребятишек русской грамоте».

За всем этим стояла судьба поэта «смирдинского периода русской словесности» (это выражение употребил в «Литературных мечтаниях» Беллинский), по социальному типу резко отличного от представителей литературы начала века, которых выращивало определенное культурное окружение: Батюшков воспитывался при Муравьеве, Вяземский — при Карамзине; Жуковский и Воейков сформировались в кружке Тургеневых. Позднее жизнь воспитанников Лицея и Московского благородного пансиона определялась традициями и живым чувством преемственности. Характерно, что Плетнев, человек очень близкий к пушкинскому кругу, в 1843 г. писал Гроту: «<...> Бенедиктову я удивляюсь и истинно сожалею о нем. Этот поэт стоил бы лучшего общества. Вот что значит быть воспитану во Втором кадетском корпусе. Ни служба в Измайловском полку, ни поэтический талант не подняли его для создания себе жизни, соответственной потребностям его души. Он теперь тонет в чиновничестве и между знакомыми»<sup>7</sup>.

«Стихотворения» Бенедиктова появились в пору кризиса замкнутой дворянской культуры, постепенно уступавшей напору новых капиталистических сил. В литературе этот кризис с особенной отчетливостью сказался на поэзии. В середине 30-х гг. Пушкин создает новую лирическую систему, но поздняя лирика Пушкина почти не появляется в печати. Баратынский и Тютчев проходят стороной. Зато альманахи и журналы наводнены бесчисленными подражателями, механически и формально воспроизводящими Жуковского, раннего Пушкина, раннего Баратынского. Представим себе карамзинистский элегический слог в 30-х гг., в эпоху, когда расшатывалась та самая классовая эстетика, которая его породила, то есть представим себе поэзию условную и абстрактную, притом не обоснованную уже целостным мировоззрением и потерявшую способность развиваться. Засилье эпигонов — большой вопрос

<sup>6</sup> Фет А. Ранние годы моей жизни. М., 1893. С. 153

<sup>7</sup> Перениска Я. К. Грота с П. А. Плетневым. Т. II. С. 136

поэзии 30-х гг. В 1837 г. Сенковский писал, рецензируя стихи Е. Бернета: «<...> он почти не повторяет тех чувств, тех слов, которые надоели, истерлись, сделались приторными и смешными в русских стихах, не *оживает душою*, не *дышит жизнью молодою*, не *кипит страстями*, не обвиняется *туманами дали*, не знает *неги сладострастия* и пр., и пр. Являются, правда, и у него *тишь*, и *тиши для души*, и проскакивают готовые поэтические приборы, которые надобно выкинуть в окошко, как выкинуты рифмы *человек — век, Ломоносов — Россов, Фебу — небу, муз — союз <...>*»<sup>8</sup>.

Позднему эпигонскому карамзинизму, поэзии «готовых поэтических приборов», противостояли и философско-поэтические искания московских шеллингианцев, и первые опыты натуральной школы.

Одним из противовесов оказался и низовой «петербургский» романтизм 30-х гг. В этой литературной среде Полонский пытался наметить для Бенедиктова непосредственные связи: «До 1836 г. самый интимный кружок Бенедиктова составляли: П. П. Ершов, автор сказки “Конек-горбунок”, и некто Бахтурин. <...> это дружеское трио — Ершов <...> Бахтурин и Бенедиктов — задумывали издать альманах, наполнить его своими произведениями и, под заглавием “Мы Вам”, выпустить в свет с вишнеткой, изображающей несущуюся тройку, и с эпитафией:

Вот мчится тройка; но какая?  
Вдоль по дороге; но какой?!»

К этому интересному сообщению приходится, к сожалению, отнести с осторожностью (в частности, судя по воспоминаниям А. Ярославцева о Ершове, Ершов не мог быть близко знаком с Бенедиктовым)<sup>9</sup>. Но самый подбор имен (к ним Полонский прибавляет Филимонова, автора «Дурацкого колпака», «Обеда» и проч.) знаменателен. Бахтурин, издавший свои стихотворения в 1837 г., — типичный представитель поэтической смуты 30-х гг.; Филимонов еще с 20-х гг. в своих шуточных поэмах систематически занимался словотворчеством, не уступая в изобретательности Северянину. Что касается Ершова, то он сам в своей лирике испытал сильное влияние Бенедиктова (уже в ноябре 1835 г., — стихотворения Бенедиктова вышли в самом начале года, — Ершов печатает в «Библиотеке для чтения» явно бенедиктовское стихотворение «Желание»).

В 1847 г. Вяземский, сравнивая «новых» писателей со «старыми», писал: «Уменье употреблять слова в прямом и верном значении их, так,

<sup>8</sup> Библиотека для чтения. 1837. Т. XXIII. С. 41. (Раздел «Литературная летопись»).

<sup>9</sup> Ярославцев А. К. П. П. Ершов. СПб., 1872.

а не иначе, кстати, а не так, как попало, уменье, по-видимому, очень не головоломное, есть тайна, известная одним избранным писателям: иные прилагательные слова вовсе не идут к иным существительным. Французы говорят про эти дикие сочетания: *des mots qui hurlent de se trouver ensemble* — слова, которые воют при совокуплении их. У нас с некоторого времени раздается этот вой» («Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина»).

«Вой» раздавался в русской поэзии с самого начала 30-х гг., но этот вой, так сказать, не был приведен в систему. У Соколовского, Кукольника, Тимофеева, Ершова, Бернета и многих других — можно встретить новообразования, синтаксические вольности, непредвиденные образы и проч., но все это носит характер нарушений, выпадов из некоей довольно крепкой стилистической основы, в общих чертах подчиненной еще нормам 20-х гг. Характерны в этом смысле обвинения, выдвинутые против Кукольника — вождя обывательского романтизма 30-х гг. Его бранили за ложный пафос, за дешевку тем и положений и меньше всего — за нарушение стилистических норм. «Ложно-величаявая школа», как ее назвал Тургенев, жила, в сущности, на чужом стиле. по мере сил приспособляя его к своим потребностям. Бенедиктов первый создал стиль для низового романтизма 30-х гг., и вот почему в 30-х гг. был превознесен именно Бенедиктов, а не другой какой-либо представитель «петербургской литературы». Но, разумеется, Бенедиктов работал на основе языковых явлений, густо насыщавших его бытовое и литературное окружение.

Первое повременное издание, в котором Бенедиктов принял участие (вместе с Ершовым, Якубовичем, Гребенкой и т. д.), это выпущенный В. Лебедевым в 1835 г. альманах «Осенний вечер» — любопытный показатель густоты мещанской атмосферы в литературе. Гребенка выступает здесь с лирическим «Романсом»:

Слыхали ль вы, когда в дубраве темной,  
Под кровом девственных ветвей,  
Склонясь на грудь подруги скромной,  
*Руладит* песню соловей?

«Натурфилософия» представлена в альманахе стихотворением самого издателя — «Ничтожность»:

И довременный мира быт —  
Без вида, места и движенья,  
Без общей жизни возрожденья —  
С крыл тайных вечности слетит:



Смешается, в хаос сольется  
 Земля; вода и степь, и лес:  
 В безбрежной пустоте небес  
 К началу мир наш понесется.

И тут же в отделе прозы повесть Безмолвного «Жертва обольщения (Новая петербургская быль)» с таким описанием героини: «<...> Семнадцать лет от роду — и в эти лета природа осыпала ее всеми прелестями — среднего роста; стройного и гибкого стана; огненные черные глазки; беленькие пухленькие ручки; маленькие ножки; каштановые густые волосы, которыми

Вокруг лилейного чела  
 Ей дважды косу обвила;

непринужденная улыбка; амурова ямочка на правой щеке и два ряда перламутровых зубов — обворожали каждого жителя Петербургской стороны.

В груди Наденьки разгорался огонь, и вулканически трепетали и колебались полные перси взрослой прелестной девушки. Наденька хотела, жаждала любить — любить пламенно и страстно. Но кого можно полюбить образованной девушке на Петербургской стороне?..»

Русский романтизм, как все большие и противоречивые идеологические течения, имел своих вульгаризаторов. Для вульгарного применения культурно-идеологических ценностей характерны подражательность, упрощение и смешение. Последнее потому, что когда ценности не создаются, но заимствуются из разных мест как готовые результаты чужих достижений, — их внутренняя несовместимость становится непонятной. Поэзия Бенедиктова — одно из самых ярких и законченных явлений русского вульгарного романтизма. О чем бы ни писал Бенедиктов — о любви, о природе, о поэзии, о войне, — каждая вещь у него заранее тяготеет к «космической» грандиозности, что не мешает несколько наивной идеализации мещанского быта. В этой поэзии натурфилософия и «скорбь поэта» совместились с «ножкой-летуньей» и с парадной бодростью вроде:

Бодро выставь грудь младую,  
 Мошь и крепость юных плеч!  
 Облечись в броню стальную!  
 Прицепи булатный меч!  
 («К-му»)

Лирический герой Бенедиктова — это «самый красивый человек», украшенный всем, что только можно было позаимствовать в упрощенном виде из романтического обихода. Для Любомудров романтическая, в частности натурфилософская тема в поэзии являлась производным от определенной идеалистической концепции мира (шеллингианство). Бенедиктовская романтика, потеряв непосредственную связь с философскими истоками романтизма, превратилась уже в элемент обывательской эстетики, но в качестве этого элемента она сохраняет в суммарном и упрощенном виде ряд романтических представлений: представление о стихийном величии и о символической значимости сил природы; представление об «избранниках человечества», преследуемых «чернью»; представление о любви к «идеальной деве» и т. п. На основе этого сборного романтизма Бенедиктов разрабатывает наиболее популярные поэтические темы.

Из всех стихотворений Бенедиктова едва ли не наибольшим успехом пользовался «Утес», в котором иносказательно представлена тема одинокой гордой личности, бросающей вызов обществу.

Тема поэта, гения, отвергнутого бессмысленной толпой, в русской литературе проделала характерную кривую — от программного «Поэта» Веневитинова, восходящего к основам немецкой идеалистической эстетики, через Шевырева, Хомякова и Пушкина, до упрощенного применения у Полевого («Абадонна»), Кукольника («Торквато Тассо»), Тимофеева («Поэт») и проч. В этом ряду занимают место такие вещи Бенедиктова, как «Скорбь поэта», «Чудный конь», «Певец». Обе темы порождены романтическим индивидуализмом. Вторая из них к тому же обязана своим развитием идеалистическому представлению о поэзии как о высшем способе познания мира; но к Бенедиктову эти темы попадают уже облегченными от своего первоначального философского содержания.

В поэзии немецких романтиков чрезвычайно большую роль играло одухотворение явлений природы (натурфилософия Шеллинга и его школы). Натурфилософские темы, привившиеся в западноевропейской и в русской литературе, обильно представлены и в первых двух сборниках Бенедиктова («Утес», «Жалоба дня», «Две реки» и проч.). Но вся эта символика реализуется у Бенедиктова совершенно специфическим образом:

Оттого порой грущу я,  
Что возлюбленная ночь,  
Только к милой подхожу я —  
От меня уходит прочь.

.....

Вслед за ней туманы пыли,  
 Облаков катился стан;  
 Тучки ложем ей служили,  
 Покрывалом был туман.  
 Я горел мечтой огнистой:  
 Так мила и так легка!  
 Покрывало было чисто,  
 Но измяты облака.

(«Жалоба дня»)

Так натурфилософская метафора взаимоотношений ночи и дня подменяется эротической метафорой, все больше конкретизирующейся, вплоть до ложа и покрывала. По этому поводу рецензент «Северной пчелы» простодушно писал: «Особенно г. Бенедиктов умеет представлять самую строгую, самую важную мысль в форме всем доступной и понятной. Таких стихотворений у него много в небольшом сборнике, теперь изданном. К этому роду принадлежит и «Жалоба дня»<sup>10</sup>.

Вот эта «всем доступная и понятная» (на самом деле вульгаризованная) форма подачи «самой важной мысли» непосредственно подводит к вопросу об адекватности поэтических средств выражения стоящим за ним социальным ценностям. В поэзии идеологически подлинной слово оплачивается трудом, борьбой, мыслью, вложенными в его социальный источник. Безответственное поэтическое слово оскорбляет в социальном аспекте как обман, в эстетическом аспекте — как безвкусица. Безвкусица и есть в значительной мере некритическое употребление «высоких» и «красивых» слов, уже отмененных в тех самых идеологических сферах, которые некогда их породили. Знаменитая безвкусица 30-х гг. — продукт идеологической подражательности мещанско-бюрократической среды, не видевшей нужды в социальном оправдании поэтического слова.

В поисках каких-то стоящих за словом жизненных ценностей читатель предъявил свои требования к биографии поэта. Пафос Бенедиктова показался бы более убедительным, если бы его удалось подкрепить обликом человека. Однако это не удавалось. Наружность Бенедиктова, его служебные успехи и личные обстоятельства становятся предметом внимания современников. Чуть ли не все дошедшие до нас характеристики Бенедиктова строятся на прямом или подразумеваемом противопоставлении «пламенного поэта» — исполнительному чиновнику. С особенной отчетливостью поставлен вопрос в мемуарах Бурнашева: «Еже-

<sup>10</sup> Северная пчела. 1835. № 114.

ли о поэте как личности судить по его произведениям, то можно бы было представить себе г. Бенедиктова величественным, красивым и горделивым мужем, с открытым большим челом, с густыми кудрями темных волос, грациозно закинутых назад, с головой, смело поднятою, с глазами, устремленными глубоко вдаль, с движениями смелыми и повелительными, с поступью плавной, с речью звучною, серебристою, музыкальною. Действительность же представляет человека плохо сложенного, с длинным туловищем, с короткими ногами, роста ниже среднего. Прибавьте к этому голову с белокуро-рыжеватыми, примазанными волосами и зачесанными на висках крупными закорючками; лицо рябоватое, бледно-геморроидального цвета, с красноватыми пятнами, и беловато-серые глаза, окруженные пloidкой морщинок. Не знаю, как впоследствии являлся почтенный Владимир Григорьевич, но в 30-х и последующих еще до 50-го года я иначе <...> нигде <его> не встречал, как в форменном фраке министерства финансов, с орденом или даже орденами на шее и в левой петлице, при широком и неуклюжем черном атласном галстуке. Весь склад и тип, от движений до голоса, министерского чиновника времен былых. Во всей внешности Бенедиктова никогда не было нисколько не только поэтичности, даже малейшего оттенка, собственного человеку, которому сколько-нибудь присуще вдохновенне»<sup>11</sup>.

Итак, Бенедиктов *обманул* публику, заставив ее вообразить себя «красивым и горделивым мужем»; исполнительный чиновник с геморроидальным цветом лица не имел права быть «пламенным поэтом». В грубой форме, но все же Бурнашев выражал насущную потребность читателя романтического периода русской литературы связать творчество поэта с его личностью (эта потребность, порожденная романтизмом индивидуализмом, была совершенно чужда классицизму). Бенедиктовская приподнятость не могла найти себе оправдания ни в подлинности романтического мировоззрения, ни в единстве личности поэта... А раз так, то эта приподнятость оказалась на грани серьезного и смешного. В зависимости от предрасположения читателя Бенедиктов мог быть комически осмыслен. Под угрозой этой возможности проходит вся его литературная судьба — и прижизненная, и посмертная. Причем роковую роль здесь играла неточность словоупотребления:

Пусть блестит кольцо обета.  
Как судьбы твоей печать!  
И супругу — стих поэта  
Властен девой величать.

<sup>11</sup> Бурнашев В. П. Мое знакомство с Восейковым // Русский вестник. 1871. Т. ХСV. С. 627

Комический эффект рождается из лексической двусмысленности слов *супруга* и *величать*. Сравним: супругу своего начальника он величал — ваше превосходительство... Канцелярские ассоциации поддерживает и непосредственно следующая строка:

Облекись же сим названьем!

Местами получается бессознательный Козьма Прутков, т. е. Козьма Прутков без пародийных намерений.

Пародии на Бенедиктова многочисленны, но надо сказать, что все они уступают оригиналу в рискованности словесных сочетаний. Это обстоятельство обнаруживает, между прочим, своеобразие стилистической системы Бенедиктова: пародисты не могли овладеть ею обычными средствами тогдашнего стиха. Они идут по линии гипербол, нагромождения, безвкусицы — вообще по линии наименьшего сопротивления, обходя более характерные моменты внутреннего строения образа.

В 1856 г. Чернышевский напечатал в «Современнике» подряд шесть стихотворений с таким пояснением: «Из этих шести стихотворений три принадлежат г. Бенедиктову, другие написаны как пародии на его манеру. Но читатель, не знавший предварительно, которые именно стихотворения относятся к первому, которые к последнему классу, наверное, не будет в состоянии избежать ошибок при различении подлинных стихотворений от пародий»<sup>12</sup>. Пародии принадлежали Новому поэту (Панаеву), и опытный читатель мог бы их отличить от оригинала по гладкости стиха.

Дева юга! Пред тобою  
Бездыханен я стою.  
Взором адским, как стрелюю,  
Ты пронзила грудь мою.  
Этим взором — этим взглядом —  
Чаровница! — ты мне вновь  
Азиатским злейшим ядом  
Отравила в сердце кровь.

Эти строки звучат робко по сравнению с финалом спародированного в них стихотворения «К черноокой».

Ты глядишь, очей не жмуря,  
И в очах кипит смола,  
И тропическая буря  
Дышит пламенем с чела.

<sup>12</sup> Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. СПб., 1906. Т. II. С. 589–593.

Фосфор в бешеном блистаньи —  
 Взоры быстрые твои, —  
 И сладчайшее дыханье  
 Веет мускусом любви.

Превосходный материал для комического осмысления давала бенедиктовская космогония. В «натурфилософских» стихотворениях Бенедиктов подменяет метафоры природы эротическими метафорами («Жалоба дня» и пр.); здесь происходит обратное движение, притом не менее рискованное. Широкое применение космогонических образов (см., например, «К полярной звезде») связано у Бенедиктова и с русской одической традицией XVIII в., и с немецкими источниками, но в дальнейшем Бенедиктов начинает пользоваться космогонией, так сказать, в своих собственных видах. Так, в стихотворении «Вальс» 1840 г. Бенедиктов переносит в мировые пространства петербургский бал. «Вальс» появился в «Современнике», редактировавшемся тогда Плетневым, и в той же книжке журнала напечатан «Галопад» приятельницы Бенедиктова, поэтессы Шаховой:

Вихрем в круге галопида  
 Мчатся легкие четы:  
 .....  
 Розы, ландыши, лилеи  
 В кудрях змейчатых цветут;  
 Кудри, прыгая у шеи,  
 Скромно плечи стерегут.  
 Но одна царица бала;  
 С нею мчится адъютант  
 Вкруг пестреющего зала,  
 И красивый аксельбант  
 На груди его высокой  
 Звонко пляшет по крестам  
 Нитью золота широкой,  
 Как вожатый всем четам,  
 Адъютант с своей царицей,  
 Повелительницей зал,  
 Как орел с молодой орлицей,  
 Галопад опережал<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> В 1841 г. Грот писал Плетневу, напечатанному «Вальс» и «Галопад» в «Современнике»: «Эти два произведения невольно заставляют меня рисовать в мыслях уродливую гапцующую чету *mauvais genre*, т. е. из довольно низкого слоя общества, старающуюся по-своему говорить взаимные любезности» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. Т. 1 С. 218)

В своей вариации «Вальса» Шахова убавила мировые сферы и прибавила адъютанта — этого оказалось достаточным для того, чтобы, — при всей чистоте намерений поэтессы, — превратить «Галопад» в пародию, впрочем, весьма однобокую. Ведь у Шаховой только гостиная, а для Бенедиктова важнее всего было столкнуть гостиную с мирозданием. И гостиная включается в полет миров не в абстракции, но со всем своим бытовым наполнением — с блондами, ножками, эполетами...

Даже Минаев в сознательной пародии на «Вальс» («Бал») использовал только гостиную; он не понял, какие комические возможности таили в себе

В сфере радужного света  
Сквозь хаос и огонь, и дым —

несущиеся блонды<sup>14</sup>.

Бенедиктов гораздо смелее раскрыл эти комические возможности в каламбурном стихотворении «Земная ты», которое звучит пародией на самого себя:

И соразмерив все движенья  
Покорных спутников своих,  
Вокруг себя ты водишь их  
По всем законам тяготенья.

(См. также стихотворение «Позволь»).

В 1838 г., классифицируя стихотворения второй книги Бенедиктова, Н. Полевой очень верно отделил «собственно элегии» и «пиесы, изображающие чувство любви», от стихотворений, которые он назвал «альбомно-живописными»; точнее их можно было бы назвать эротическими. В своей элегической лирике («Я не люблю тебя», «Когда настанет страшный миг», «Услышанная молитва» и т. п.) Бенедиктов гораздо традиционнее, гораздо ближе к классической элегии 10-х–20-х гг., и характерно, что в этих вещах он заменяет «пушкинским» ямбом излюбленные им хорей и трехсложники. Эротические стихотворения («К черноокой», «Напоминание», «Предостережение», «Кудри», «Вальс», «Кокетка» и т. д.), напротив того, составляют наиболее «бенедиктовский» раздел бенедиктовской лирики. За Бенедиктовым в лирический стих потянулось просторечие чиновничьей гостиной и приемной, с приподнятой романтической фразеологией смешался *галантерейный язык*.

<sup>14</sup> *Блонды* — шелковые кружева.

Галантерейный язык — это высокий стиль обывательской речи. В среде старого мещанства его порождало подражательное отношение к быту выше расположенных социальных прослоек. В галантерейном языке смешивались заимствованные из светского обихода слова со словами, образованными по аналогии, на основе уже не литературного языка, но всяческих низших видов профессионального просторечия; так, в до-революционной России различали галантерейный язык приказчиков, парикмахеров, писарей и проч. Соответственные элементы вырабатывались, конечно, и в языке армейско-чиновничьей среды. У Бенедиктова находим пример довольно последовательного применения «галантерейного языка» в стихотворении «Напоминание»:

Нина, помнишь ли мгновенья,  
Как певец усердный твой,  
Весь исполненный волненья,  
Очарованный тобой,  
В шумной зале и в гостиной  
Взор твой девственно-невинный  
Взором огненным ловил,  
Иль, мечтательно к окошку  
Прислонясь, летунью-ножку  
Тайной думою следил...

Здесь налицо все признаки мещанского мышления в поэзии: «красивые слова» (даже ножка отличается от пушкинских ножек именно сугубой красотой: «ножка-летунья»); сочетание высоких слов с вульгарными: «огненный взор» и «ловил», или ниже о локоне — «шалун главы твоей» и т. п.; перенесение в лирический контекст слов из деловой речи: «певец усердный твой» (ср. усердный чиновник). В целом социальная окраска поэтического слова так ощутима, что Белинский мог, не обвиняясь, написать о героине «Напоминания»: «Вряд ли кто не согласится, что эта Нина совершенно бесцветное лицо, *настоящая чиновница*».

В том же стихотворении характерно слово «талиа» («Дивной талии твоей»). Пушкин, употребляя это слово, подчеркивал в нем оттенок лексической вульгарности:

За ним строй рюмок узких, длинных,  
Подобных талии твоей,  
Зизи, кристалл души моей,  
Предмет стихов моих невинных,  
Любви приманчивый фиал.  
Ты, от кого я пьян бывал!



В отличие от Зизи, у пушкинской Татьяны мог быть только *стан*, но никак не *талиа*.

В каких бы дохах ни подмешивался к лирической речи галантерейный язык, он непременно привнесет с собой то самое отношение к действительности, которое его породило. Язык механического подражания культуре высших классов в чиновничьей обывательской среде, он воспринимался не как выражение идеологических ценностей, но скорее как их фальсификация. Галантерейный язык просочился в лирику Бенедиктова; этого оказалось достаточно, чтобы подточить его романтический пафос, чтобы вызвать даже упреки в неприличии. Впрочем, тут имели значение и другие моменты.

В основе любовной лирики, как и в основе всей вообще лирики карамзинистов, лежало строгое стилистическое расслоение. Высокая любовная лирика, эротика шуточных посланий, стихи не для печати, — все это имело свой подбор тем и слов. Очи, взоры, уста, кудри, чело — все эти привычные принадлежности высокой любовной лирики почти утратили уже предметное значение. В лирике типа посланий, песен эротический словарь расширяется, но так же осторожно и до очень определенных пределов (зато широкие возможности остаются за намеками и подразумеваемыми). Это соотношение можно проследить на таких вещах, как батюшковские «Мои пенаты», как «Послание к Наталье», «Городок» молодого Пушкина и проч. Абстрактный и традиционный язык до известной степени обезвреживал эротику.

Любовная лирика Бенедиктова встречала отпор в частности потому, что она сформировалась на основе, общей для всего его творчества, т. е. на основе смешения противоречивых стилистических элементов и реализации словесного образа, — что в особенности оказалось рискованным. Рецензент «Северной Пчелы», перечисляя «соблазнительные и не совсем пристойные картины» Бенедиктова, упоминает о том, «как магнитные перси притягивают железные сердца». Речь шла о следующих строках из «Незабвенной»:

С ней влеклись мечтатели в области надзвездные  
 Помыслами скрытными;  
 Чудная влекла к себе и сердца железные  
 Персями магнитными.

Субъективная чистота намерений автора в данном случае не вызывает сомнений. Задумано это как самый высокий лирический образ, но Бенедиктов употребил неожиданную метафору, оживил прямое веще-

ственное значение слов, и на эротическом материале это вещественное значение обернулось «неприличностью».

Творческое противоречие обусловило противоречивые оценки. Рецензент «Северной Пчелы», игнорируя всю бенедиктовскую философию, обвинял Бенедиктова в том, что «у него везде физические красоты, везде полнота, дородность и прочие существенные принадлежности красивого тела». Профессиональный философ Шевырев, напротив того, не заметил в Бенедиктове эротики; он писал: «<...> черта <поэзии Бенедиктова>, которую нам особенно приятно встретить, есть могучее нравственное чувство добра, слитое с чувством целомудрия<sup>15</sup>. Да, новая муза, которой обновления мы ожидаем от мысли, от духа, должна быть непременно музою чисто нравственною. Муза прежняя, муза форм и стихов, была и в содержании своем музою материальною. Поэт открыто перед целым светом, не краснея, звучными, соблазнительными стихами рассказывал повесть своих чувственных наслаждений. Это было какое-то язычество в нашей поэзии, занесенное с Запада <...> Новый поэт выходит в мир не без грешных признаний, но без воспоминаний виновных, но он выносит с ними или чувство какого-то чистого покаяния, или чувство первой, идеальной, незабвенной любви <...>»

Поэт, совместивший романтику Шиллера с галантерейным языком (и это не редко в пределах одного и того же стихотворения), понятно, должен был предстать современникам в совершенно различных аспектах. Вот почему при оценке стихов Бенедиктова речь шла то о «поэзии мысли», то о «не совсем пристойных картинах».

Все дело в том, что бенедиктовская «поэзия мысли» и бенедиктовская эротика — производные одного и того же поэтического метода, с его отказом от всяких запретов и регулирующих начал.

Поэзия Бенедиктова строится на *совмещении несовместимого* (в чем ее принципиальная прочность), и этот принцип осуществляется в ней, начиная от наиболее общих тематических моментов и кончая деталями стиля. Это сказывается хотя бы в применении метра. Так, например, Бенедиктов начинает стиховой период стихом, построенным по образцу шиллеровских хореев, а продолжает его хореем с русской фольклорной интонацией (см. стихотворение «Море»). Этот принцип смешения вещей, как бы утративших свое первоначальное назначение, — у Бенедиктова во всем, вплоть до отдельных словосочетаний, в которых беспощадно смешаны славянизмы и архаизмы, городское

---

<sup>15</sup> Белинский иронизировал по этому поводу в статье «О критике и мнениях "Московского наблюдателя"».

просторечие, «галантерейные» выражения, деловая речь и проч., и проч. Например:

Прихотливо подлетела  
К *паре черненьких очей* <курсив мой. — Л. Г.>.

Трудно найти три слова, которые в меньшей степени поддавались бы соединению.

На такой почве лирика неизбежно утрачивает стилистическую непроницаемость, в свое время свойственную ей более, чем какому бы то ни было другому роду литературы. В лирику пробиваются слова из быта, занимая место рядом с лирическими абстракциями. Любопытное смешение абстракций с предметами офицерского обихода в военном стихотворении «Возвратись»: «Ружье на молитву», и тут же: «И снова мечи потонули в ножнах». У Бенедиктова меч употребляется вместе с ружьем, потому что для него высокие слова — не принадлежность обособленной и непроницаемой одической речи, а просто украшение слога. В «Возвратись» наряду с «мечами», и даже «предбитвенными мечами», — специальная терминология:

А сабли на отпуск, коней на зерно.

Эти кони — весьма реальные. Впрочем, тут же, в качестве поэтической абстракции, фигурирует и «конь-товарищ»:

А славу добуду — пол-славы ему.

Еще более густой сплав в другом военном стихотворении:

Облекись в броню стальную!  
Прицепи булатный меч!  
(«К-му»)

В поэтическом произведении мечом может «опоясаться» воин, но «прицепляет» саблю офицер в своем повседневном быту.

Применение бытового просторечия, разумеется, не делает Бенедиктова реалистом. Ведь речь шла не о новом целостном, реалистическом понимании действительности, но скорее о подмешивании отдельных бытовых элементов к прежней поэтической системе, утратившей замкнутость в процессе своего распада. Но, как бы то ни было, Бенедиктов расширял возможности лирического слова.

В 40-х гг. написано стихотворение «Кокетка», уже по своей форме («кокетка-мученица») настолько неожиданное на фоне тогдашней русской лирики, что это заставляет предположить возможность влияния на

Бенедиктова раннего французского декадентства (Бенедиктов был в курсе текущей французской литературы). Торжественную лирическую речь с обильной примесью славянизмов (чело, прозрачны персты, очей и т. п.) перебивает обиходный язык, вплоть до косметической терминологии. Характерна конкретность и техницизм выражений: «*споровка*», «за труд хватаясь живописный», «ущербы убогой *пластики* своей» и проч.:

И вьются в ловком беспорядке,  
И шепчут шорохом надежд  
Глубокомысленные складки  
Ее взволнованных одежд.

«Глубокомысленные складки» в конечном счете отнесены, вернее — «вознесены» к торжественным *одеждам* (не к платью). Складки одежды и складки, в ловком беспорядке выходящие из рук дамского портного, совместились в типично бенедиктовский образ. В создании подобных образов смелость Бенедиктова объясняется часто мещанским представлением о поэтическом, возвышенном и красивом. Его кокетка «стреляет молнией взгляда» — опять характерное сочетание сугубо поэтических слов с вульгарными («молния взгляда» и выражение «стрелять глазами», заимствованное из мещанского жаргона любви). Словом, поле деятельности бенедиктовской героини — это отнюдь не «свет» Пушкина:

Кокетства в ней ни капли нет,  
Его не терпит высший свет...

У Бенедиктова не только сняты классические нормы логики и хорошего вкуса, но и самые грамматические нормы хотя и не отрицаются последовательно, но и не признаются вполне обязательными. Отсюда знаменитые новообразования (безверец, видозвездный, волнотечность, нетоптатель и т. д., и т. д.), которые сопоставляли впоследствии с новообразованиями Игоря Северянина. В своем издании Бенедиктова Полонский составил даже целый «Алфавитный список слов, сочиненных В. Г. Бенедиктовым, видоизмененных или никем почти не употребляемых, встречающихся в его стихотворениях». Несмотря на филологическую наивность Полонского, смешавшего новообразования самых разных категорий и даже вовсе не новообразования, этот список дает достаточное представление о том, что для Бенедиктова не только поэтический стиль, но и самый языковой материал не был принципиально нормирован.

Некрасов, раскрыв обиходным словам высокую поэзию, создал новую смысловую систему, потому что Некрасов действовал на основе нового революционно-демократического мировоззрения. Бенедиктова выдвинула среда, обладавшая, конечно, определенным ощущением жизни, но неспособная к самостоятельной выработке обобщающих идей и культурных ценностей. Бенедиктов действует без фонда новых идей — и в поисках наибольшей пышности, приподнятости стиха он может только комбинировать, смещать элементы уже существующих стилей. Бытовые конкретности, вульгарные слова врываются в утративший свою непроницаемость мир лирических абстракций. А романтический образ Бенедиктова возникает из своеобразной переработки ходовых поэтических формул:

И грудь моя все небо обнимала,  
И я в груди вселенную сжимал.

Лирический штамп (грудь как вместилище чувств, страстей) гиперболизирован, так что грудь вмещает уже вселенную. Столь же обычен у Бенедиктова сплав нескольких штампов:

Любовь — лишь только капля яду  
На остром жале красоты.

Любовь, красота, яд, жало — все это в отдельности ходовые поэтические вещи, но здесь они сгущены в новую и довольно запутанную комбинацию. Признаки отдельных поэтических образов не только смешиваются между собой, но и притягивают к себе инородные признаки:

Ты подашь ему, как Геба,  
Этот нектар, а потом  
Вдруг неистовым крылом  
Твой орел запросит неба...  
.....  
Он от сердца твоего  
Прянет к тучам, к доле скрытной,  
Если неба пищей сытной  
Не прикормишь ты его!

Нектар — пища богов превращается в пищу неба, в этом комплексе слово «пища» — притягивает лексически-грубый признак «сытности». Далее, соответственно этой лексической окраске, пищей «прикармливают». Этот путь легко приводит к смысловой невнятице. Один образный ряд вмещивается в другой, причем они взаимно уничтожают друг в друге и логическую связь признаков, и предметную реальность:

Венец тот был мечты моей кумиром...

Венец оказывается кумиром, да еще кумиром мечты.

Часто у Бенедиктова общеупотребительная словесная формула, обрстая дополнительными признаками, разворачивается, приобретает самостоятельное движение: конь понесет всадника —

На молниях отчаянного бега.

Это, конечно, развернуто из языкового выражения — как молния, с быстротой молнии. Но молния оторвана от привычного сочетания слов и мыслится уже не как член сравнения, а как самостоятельный предмет:

Где растопить свинец несчастья?

*Свинец несчастья* образован по аналогии с обычным символическим значением металлов (золото, железо) на основе представления о тяжести и тусклости свинца. А раз *свинец*, то свинец можно *растопить* и т. д.

У Бенедиктова лирическая речь распалась на множество мельчайших и как бы самостоятельных смысловых образований:

Небесный луч блистал мне средь ненастья. /  
 Я чувствовал все пламя бытия. /  
 И радостно змею — надежду счастья  
 Носил в груди, ... прекрасная змея. /  
 Но весь сосуд волшебного обмана  
 Мной осушен; / окончен жаркий путь; /  
 Исцелена мучительная рана — /  
 И гордостью запанцырилась грудь. /

Это обилие образов сближало поэзию Бенедиктова и с одой XVIII в., и с французским романтиком (Гюго), и резко противопоставляло ее прозрачному лирическому стилю школы Батюшкова — Пушкина — стилю, которому свойственно было плавное движение единой темы и крайняя скупость в отборе выразительных средств.

Наряду с метафорической раздробленностью стиха для Бенедиктова характерно и другое: метафора, которая разворачивается и охватывает стихотворение целиком. Противоречие здесь только кажущееся. На самом деле оба типа стихотворений возникают из одного источника, — самодовлеющая метафорическая структура представляет собою как бы рудимент сюжета, который может быть в дальнейшем реализован.

Снег на сердце; но то не снег долин,  
 Растоптанный под саваном тумана,  
 Нет, это снег заоблачных вершин,  
 Ледяной венец потухшего вулкана.  
 И весь тебе, как солнцу, он открыт,  
 Земля в тени, а он тебя встречает,  
 И весь огнем лучей твоих блестит,  
 Но от огня лучей твоих не тает.

(«Холодное признание»)

Классифицируя стихи второй книги Бенедиктова, Полевой писал: «Еще одну пьесу мы не знаем, как и назвать, — это “Холодное признание” — несчастный род чего-то особенного». И ниже: «Не упоминаем уже о тех пьесах, где поэт уподобляет сердце свое снеговой вершине горы, освещаемой солнцем любви, когда все остальное еще в сумраке, или, как прежде, Фениксу, сгоревшему в огне любви и возродившемуся для новой страсти»<sup>16</sup>. Очевидно, Полевого раздражила чересчур откровенная реализация словесных образов горячего и холодного сердца, доведенная до абсурда «ледяным венцом потухшего вулкана». «Железное сердце» попадает на наковальню кузнеца. Грудь женщины — пучина, и в ней, на самом дне, скрываются перлы и крокодилы и т. д. (см.: «Алине», «Бездна» и др.).

Метафорический стиль, т. е. стиль, отличающийся обилием неожиданных, сложных, развернутых образов, присущ был и немецкому и французскому романтизму. Немецкие романтики обосновывали метафору философски. Метафорический стиль соответствовал для них идеалистическому представлению об одухотворенности природы. Стиль Бенедиктова — на периферии романтизма; он уже начисто оторван от философских истоков направления. Но в процессе ликвидации карамзинистских традиций сугубая метафоричность Бенедиктова оказалась одним из существенных факторов. Элегические поэты 10-х–20-х гг. избегают непредвиденных, заметных метафор или сравнений, образов, являющихся изобретением поэта; они предпочитают прямо называть, перечислять предметы или пользоваться постоянными эпитетами и сочетаниями слов, передававшимися из стихотворения в стихотворение, от поэта к поэту («нежная дева», «пламенная душа», «томный взор», «ветренная младость» и т. п.). У эпигонов в этих постоянных сочетаниях слова теряли свое вещественное значение, становились абстрактными. Поэтический образ как бы не являлся достоянием личного творческого

<sup>16</sup> Сын отечества. 1838. № 2. С. 91.

опыта. Напротив того, резкая, непредвиденная метафора романтиков — всегда новая концепция вещи, всегда индивидуальный случай. Практика Бенедиктова (при всех крайностях и срывах) прививала русской поэзии навыки романтического строения образа.

Бенедиктову, с его сильным поэтическим темпераментом, удалось оформить романтическую эстетику на потребу широких кругов дворянско-мещанской публики средней руки. Он выдвинул эстетический идеал героя, который хотя и не мог выдержать исторического испытания, но поистине стал «героем на час». Вот почему Бенедиктов — это явление, без которого история русского романтизма не может быть понята до конца.

### 3

Основа литературного положения Бенедиктова — популярность среди полукультурной петербургской и провинциальной публики. На этой основе естественно оформился его успех в пределах «петербургской литературы», возглавлявшейся «Библиотекой для чтения» и «Северной пчелой». Но в литературной судьбе Бенедиктова интереснее всего то обстоятельство, что в какой-то период (очень краткий) он вышел за эти пределы и привлек к себе внимание и сочувствие таких людей, как Жуковский, Вяземский, Тютчев, Грановский, как московские любомудры и проч.; что этот ставленник вульгарного романтизма 30-х гг. на мгновение был расценен всерьез в гораздо более высоких романтических сферах (это и вызвало горячий протест Белинского).

Все это может быть понято только на фоне основных фактов литературной борьбы эпохи.

В русской литературе 30-х гг. самые основные и всеобщие оценочные критерии опирались на требование нового отношения к теме, к материалу произведения. Эти критерии формировались в борьбе с остатками эстетики классицизма, еще державшимися в школе Карамзина. Французский классицизм отображал действительность, искусственно расчлененную на категории, устанавливаемые разумом. Так, соответственно социальной иерархии феодального условного общества, классицизм создал эстетическую иерархию — шкалу жанров; каждый жанр был уже заранее прикреплен к своему месту, он был трагическим или комическим, «высоким» или «средним», или «низким». Вот почему в поэзии классицизма и у карамзинистов, в той мере, в какой карамзинисты отпавлялись еще от классицизма, тема — не самостоятельна. Круг



тем был сравнительно узок и как бы predetermined заранее, так как каждому жанру, будь то поэма, ода, элегия, даже более свободное дружеское послание и т. д., были свойственны свои стандартные темы. Романтизм принес с собой бесконечное многообразие тем, бесконечно пополняемое из запаса исторической и современной действительности.

Это стремление овладеть свободным романтическим отношением к теме лежит в основе существеннейшего литературного требования момента, которое можно назвать *требованием мысли*. Требование мысли в литературе единодушно выдвигалось разнообразными группировками, хотя понималось ими по-разному: требование мысли выдвигалось — шла ли речь о создании философской лирики, или несколько позднее — о разработке нового социального материала (натуральная школа). Под знаком этого требования осуществлялись основные моменты литературной борьбы, в том числе борьба с Пушкиным, против которого с разных сторон выдвигалось обвинение, — оно кажется сейчас неправдоподобным, — в «бессодержательности». В то время как Пушкин бесконечно далеко оставил за собой первый, арзамасский этап своего творчества — этап, на котором он учился у Карамзина, у Жуковского и Батюшкова, большинство современников еще борется с ним как с карамзинистом (к тому же как раз ранний элегический Пушкин стал достоянием бесчисленных подражателей).

Движение против господствующей поэтической школы 10-х–20-х гг. — это начало тех длительных исканий, той глубокой неудовлетворенности, которая характеризует русскую литературу в переходный период конца 30-х и 40-х гг., — исканий, нашедших свое подлинное разрешение и оправдание только в русском реализме, для поэзии — только в деятельности Некрасова. Позднее творчество Пушкина как раз содержало мощные возможности для разрешения назревших проблем. В 30-х гг. Пушкин дал свой ответ на предъявленное эпохой требование мысли и реальности. Этот ответ опередил современность, современники его не услышали<sup>17</sup>.

После смерти Пушкина Баратынский в письме к жене выражает удивление по поводу того, что у Пушкина были мысли: «Провел у него <Жуковского> часа три, разбирая ненапечатанные новые стихотворе-

---

<sup>17</sup> Отношение современников отчасти объяснялось тем, что они очень плохо знали позднее пушкинское творчество. «Медный всадник» оставался в портфеле. Точно так же при жизни поэта не были напечатаны замечательнейшие лирические стихотворения 1833–1836 гг.: «Осень», «Художнику», «Мирская власть», «Когда за городом», «Из Пиндемонте», «Памятник» и т. д.

ния Пушкина. Есть красоты удивительной, вовсе новых и духом и формой. Все последние пьесы его отличаются, чем бы ты думала? Силою и глубиной. Он только что созревал»<sup>18</sup>.

Если мимо созревания нового «духа и формы» в творчестве Пушкина прошел Баратынский, то тем более мог пройти Булгарин. Между тем в 30-х гг. «Северная пчела», следуя моде, *требует мысли* с не меньшей энергией, чем «Московский наблюдатель» (журнал Любомудров), с той разницей, что мысль она находит в песнях и «фантазиях» Тимофеева, творения которого носили на себе отпечаток глупости, вероятно, единичной в истории мировой литературы (этого самого Тимофеева Сенковский с исключительным цинизмом провозгласил «русским Гете»). На фоне подобных выходов вульгаризаторов романтизма, на фоне недовольства Кукольника «мелким направлением», которое Пушкин сообщил литературе, и проч. знаменателен отзыв той же «Северной пчелы» о «Стихотворениях» Бенедиктова: «Появление стихотворений г-на Бенедиктова, которых мы нигде еще не читали, поразило нас самым приятным изумлением <...> Здесь настоящее — *embarras de richesse*<sup>19</sup>, не знаем, с чего начать <...> в каждой песне свежая мысль, одетая гармоническим стихом и сильным выражением <...> Это уж не вялый плач, не смешные слезы, которыми подчивают нас элегические поэты»<sup>20</sup>.

Бенедиктов в качестве «поэта мысли» в еще большей степени, чем Кукольник, Тимофеев и прочие, — потому что он был гораздо талантливее, — мог быть использован как орудие в борьбе с Пушкиным; он и был использован очень широко<sup>21</sup>. Если же Бенедиктов явился поэтом мысли не только для поклонников Кукольника и Тимофеева, но и для искушенных московских философов, Грановского, Шевырева, Неверова, И. И. Давыдова и др., то это могло произойти потому, что вопрос о «безыдейности» и о гладком эпигонском стихе был неразрывно связан в сознании современников. В 1838 г. об этом соотношении с замечательной отчетливостью писал Полевой: «Мы окружены “гладкими” поэтами <...> Пушкин открыл им тайну известной расстановки слов, известных созвучий, угадал то, что прежде делало стих наш вялым и прозаическим, и его четырехстопный ямб так развязал нам руки, что мы пустились чудесно писать стихами. <...> Правда, никто не умел похитить у Пушкина

<sup>18</sup> Пушкин и его современники. СПб., 1906. Вып. XVI. С. 152.

<sup>19</sup> Переизбыток роскоши (*фр.*).

<sup>20</sup> Северная пчела. 1835. № 240.

<sup>21</sup> Этим вопросам мною посвящена специальная работа: «Пушкин и Бенедиктов» / (Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Т. 2. С. 148–182 [См. наст. изд. С. 231–271]).

настоящей тайны этого стиха, но манере его так искусно начали подражать, что, несмотря на полное бессмыслие, стих выигрывал невольное одобрение» («О духовной поэзии»)<sup>22</sup>. Так Полевой высказал уверенность в том, что гладким стихом подражателей невозможно выразить новое социальное содержание.

Тот же вопрос давно уже встал перед группой молодых московских романтиков, бившихся над созданием русской философской поэзии. Они были убеждены, что новая философская мысль не осуществится в стихе без нового стиля, нового словоупотребления. Понятно, что необычный стиль Бенедиктова — да еще в соединении с романтическими темами — вызвал их интерес (интерес этот в дальнейшем не оправдал себя и оказался кратковременным).

Шевырев в своей статье сопоставил Бенедиктова с Шиллером, и это ключ к оценке Шевырева. Для московских поэтов-шеллингианцев искомым методом русского философского стиха — это в значительной мере метод, с помощью которого могла быть освоена лирическая система Шиллера; между тем традиционный русский элегический стих, сформировавшийся на французской рационалистической поэтике, поддавался в этом направлении крайне туго.

Эволюция стиля не всегда поспевает за эволюцией тематических элементов. Русско-французский стиль карамзинистов, расширяясь и усложняясь в борьбе и взаимодействии с архаистическими началами, сохранил огромную сопротивляемость вплоть до 30-х гг. именно потому, что этот стиль органически прорастал из языка дворянской интеллигенции.

Вяземский писал: «Галлолюбие или французомания не враждебны правильному развитию русской речи. Французский язык, своею точностью, ясностью, логическими оборотами речи, может служить хорошим курсом и преподаванием для правильного образования слога и на другом языке... Влияние немецкого языка и немецкой фразеологии там, где оно у нас встречается, оказывается вредным. Немцы любят бродить и отыскивать себе дорогу в тумане и в извилинах перепутанного лабиринта. Темная фраза для немца находка, головоломная гимнастика вообще немцу по нутру. Французы любят или любили ясный день и прямую большую дорогу. Русской речи также нужны ясность и ровная столбовая дорога» («Записная книжка»). Эта декларация естественна под пером Вяземского — одного из убежденнейших представителей русского европеизма начала XIX в. Но замечательно, что к подобным выводам

<sup>22</sup> Библиотека для чтения. 1838. Т. XXVI. С. 94. (Раздел «Русская словесность»).

должен был прийти, скрепя сердце, и Шевырев: «Германия сильно одолевает нас своею мыслию... А между тем формы языка нашего, склад русской речи, нисколько не подчиняются немецкому влиянию: напротив, оно даже нам противно»<sup>23</sup>. Для Шевырева это признание было признанием непреодолимых трудностей, возникающих на пути тех, кто ставил себе задачей освоение немецкой философской поэзии, в частности Шиллера. Вот, например, несколько строк из знаменитой «Resignation», столь популярной среди русских поклонников Шиллера.

О богах:

Des kranken Weltplans schlaue erdachte Retter  
Die Menschenwitz der Menschen Notdurft leiht<sup>24</sup>.

О вечности:

Der Riesenschatten unsrer eignen Schrecken  
Im hohlen Spiegel der Gewissensangst.

Что должно было получиться при попытке сколько-нибудь точной передачи подобных образов средствами ясного «русско-французского» стиха? — «Гигантская тень наших собственных страхов в пустом зеркале угрызений совести <...>» По-немецки получалась философия; по-русски — «безвкусица». Многочисленные переводы из Шиллера, в частности переводы Шевырева, дают интересную картину борьбы за овладение образом. Две опасности постоянно угрожают переводчику: с одной стороны, при стремлении к точности — опасность впасть в какофонию и безвкусицу; с другой стороны, опасность смазать Шиллера, подменить шиллеровский образ привычными формами элегического стиля. Перед этой же дилеммой стояли и в своем самостоятельном творчестве поэты, испытавшие воздействие немецкой философской лирики. Московский кружок как раз выдвинул двух поэтов, разрешивших задачу противоположным образом. Веневитинов подчинил натурфилософскую тему инерции русского элегического стиха школы 10-х–20-х гг.<sup>25</sup> Шевырев, опираясь на свои архаистические традиции,

---

<sup>23</sup> Шевырев С. П. Взгляд на современную русскую литературу // Москвитянин 1842. № 3. С. 159.

<sup>24</sup> Хитро придуманные спасители большого плана вселенной, которых человеческий ум предлагает взаимно человеческой нужде (нем.).

<sup>25</sup> Попытка поставить этот вопрос была сделана мною в статье «Опыт философской лирики (Веневитинов)» // Поэтика. Л., 1929. № 5. С. 72–104. [См. также наст. изд. С. 126–159].

пустился в дебри смысловой невнятицы, особенно в программном переводе «Освобожденного Иерусалима». В предисловии к этому переводу Шевырев подчеркивает методологическое значение переводов для обновления застоявшихся форм русского стиха: «Без <...> переворота ни создать свое великое, ни переводить творения чужие мне казалось и кажется до сих пор невозможным <...> От нового поколения должно ожидать такого переворота. Оно более изучает языки иностранные. В нем, может быть, таятся сильные переводчики высоких произведений Поэзии Европейской». Под «иностранными языками» здесь, очевидно, надо понимать немецкий, итальянский, английский, так как старое поколение поэтов трудно было упрекнуть в недостаточном изучении французского языка.

В этом предисловии Шевырев прямо признал стих школы Батюшкова–Жуковского непригодным для выражения серьезных запросов современной мысли: «Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музы не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов». Не случайно эта декларация поэта напечатана в той же книге «Московского наблюдателя»<sup>26</sup>, что и рецензия на «Стихотворения» Бенедиктова, в которой Шевырев, ко всеобщему соблазну, провозгласил Бенедиктова поэтом мысли: «Вдруг, сегодня, нечаянно, является в нашей литературе новый поэт, с высоким порывом неподдельного вдохновения, со стихом могучим и полным, с грацией образов, но что всего важнее: с глубокой мыслью на челе, с чувством нравственного целомудрия и даже с некоторым опытом жизни <...> Совершенно неожиданно раздаются его песни, в такое время, когда мы, погружаясь в мир прозы, уже отчаялись за нашу поэзию <...> После могучего первоначального периода создания языка расцвел в нашей поэзии период форм самых изящных, самых утонченных <...> это была эпоха изящного материализма в нашей поэзии <...> Но есть еще другая сторона в поэзии, другой мир, который развивается позднее <...> Это мир мысли, мир идеи поэтической, которая скрыта глубоко <...> В немногих современных поэтах уже сильно пробивалась эта мысль, или, лучше сказать, это стремление к мысли; оно было частью следствием не столько поэтического, сколько философского направления, привитого к нам из Германии <...> Для форм мы уже много сделали, для мысли еще мало, почти ничего. Период форм, период материальный, языческий, одним словом, период стихов и пластицизма уже кон-

<sup>26</sup> Московский наблюдатель. 1835. № 3. С. 8.

чился в нашей Литературе сладкозвучною сказкою: пора наступить другому периоду духовному, периоду мысли!»<sup>27</sup>

Значение этой статьи недвусмысленно — она зачисляет Пушкина и его соратников в период «изящного материализма», во-первых, отживший, во-вторых, низший по сравнению с новым «периодом мысли».

Шевыреву до крайности был нужен философский поэт, и он соответственным образом истолковал Бенедиктова с его метафоричностью и скрещенными непривычных смыслов. Это своеобразная аберрация, соблазн опрокинуть соотношение между мыслью и поэтическим словом и от наличия нового словоупотребления (к тому же еще сопряженного с философическими темами) сделать посылку к наличию новой поэтической мысли<sup>28</sup>.

Только на фоне всех этих обстоятельств раскрывается полностью значение первой статьи Белинского о Бенедиктове. Знаменитую статью 1835 г. нельзя понимать только как разоблачение даровитого, но вольгарного писателя, имевшего чрезмерный успех у публики. Это нечто гораздо более глубокое — протест против опасного и вредного, с точки зрения Белинского, направления, которое мог принять русский романтизм; протест против специфического понимания поэзии мысли.

Статья Белинского 1835 г. о Бенедиктове интересна тем, что это, собственно, статья о Шевыреве, хотя истинный противник и не назван по имени. В середине 30-х гг. московская философствующая молодежь не только еще не успела расслоиться на западников и славянофилов, но кружок Станкевича, к которому принадлежал Белинский, даже не вполне еще порвал с Шевыревым; взаимное неудовольствие быстро нарастало, но принцип расхождения был в сущности обоим сторонам еще не вполне ясен. Однако в целом ряде вопросов конкретной литературной

---

<sup>27</sup> Московский наблюдатель. 1835. № 3. С. 439–440, 442. Шевыревскую оценку Бенедиктова в основных чертах повторил Я. Неверов, человек очень близкий к кружку Станкевича. См. Журнал Министерства Народного Просвещения. 1836. Январь. С. 192–199.

<sup>28</sup> Наряду с именем Шиллера имена французских романтиков — Гюго, Барбье, Ламартина, Делавиня — сопровождают Бенедиктова через 30-е–40-е гг. Гиперболизм и нагромождение образов у Гюго, риторика Барбье и Делавиня, медитативный тон и метафоры природы у Ламартина — все это могло у современников ассоциироваться с Бенедиктовым. Но дело, конечно, не в разрозненных элементах сходства. В целом Бенедиктов вовсе не похож на Гюго, тем менее — на Барбье и еще меньше — на Ламартина. Но на Гюго, на Барбье, на Ламартина, на Делавиня он вырабатывал свой метафорический стиль, и он был в этом деле не одинок. Прямая пересадка чужеродного смыслового строя французских романтиков в русский стих — это, наряду с шиллеризмом, один из характернейших симптомов литературного брожения 30-х–40-х гг. В поэзии Бенедиктова сходятся обе линии, и, при враждебности немецкой и французской ориентации, это опять-таки характерно для бенедиктовского эклектизма.

и социальной практики Белинский и Шевырев в 1835 г. уже резко расходятся.

В этих пунктах разрыв углубляется все больше и больше, пока в будущем не совпал с глубочайшим разрывом двух *идеологий*: с одной стороны — радикализм демократической интеллигенции; с другой стороны — охранительные устои бюрократической государственности, теоретиком которой в 40-х гг. становится Шевырев.

Литературная позиция Шевырева с самого начала имеет довольно определенные очертания: он тесно связан с русскими архаистическими традициями. Для Белинского, с его поисками эмоционального искусства, архаизм — это рационалистический и бесплодный XVIII век. Характерно, что в своих первых высказываниях о Бенедиктове Белинский проходит мимо безвкусицы и «галантерейности» (он остановился на этих моментах позже) и обрушивается как раз на те черты бенедиктовского стиля, которые привлекали к нему интерес архаистов и заставляли современников вспоминать оду XVIII века. Рассматривая стиль Бенедиктова, Белинский протестует против нагромождения смысловых единиц; против «риторических перифраз», т. е. сложных образов, которые при «переложении в прозу» оказываются простыми; против непредвиденного сочетания слов, далеких по смысловому или лексическому признаку; в особенности — против всех видов реализации и сюжетного развертывания метафоры<sup>29</sup>. В конечном счете Белинский протестует против всех тех стилистических опытов, в которых Шевырев видел освобождение от подражательности и выход в поэзию мысли.

Для Белинского выход был иной: «Обращаюсь к мысли. Я решительно нигде не нахожу ее у г. Бенедиктова. Что такое мысль в поэзии? Для удовлетворительного ответа на этот вопрос должно решить сперва, что такое чувство. <...> сочинение может быть с мыслью, но без чувства. и в таком случае есть ли в нем поэзия? И, наоборот, очень понятно, что сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли. И естественно, что чем глубже чувство, тем глубже и мысль, и наоборот. <...> мысль уничтожается в чувстве, а чувство уничтожается в мысли; из этого взаимного уничтожения рождается высокая художественность. <...> Таков “Демон” Пушкина, это стихотворение, в котором так неизмеримо глубоко выражена идея *сомнения*, рано или поздно бывающего уделом

<sup>29</sup> Еще в 1845 г. Белинский, разбирая стихотворение Бенедиктова «Коса», писал: «Эта удивительная фраза о соблазне времени и подкупе вечности золотом, как будто бы время — женщина, а вечность — подьячий, — эта несравненная фраза дает надежду, что г. Бенедиктов скажет когда-нибудь, что гранит и железо загнуживают или застраивают время и вечность».

всякого чувствующего и мыслящего существа. такова же его дивная “Сцена из Фауста”, выражающая почти ту же идею. <...> Я не говорю о других его произведениях, я не говорю о его “Онегине”, этом создании великом и бессмертном, где что стих, то мысль, потому что в нем — что стих, то чувство. <...>

Вот вам мысль в поэзии. Это не рассуждение, не описание, не силлогизм — это восторг, радость, грусть, тоска, отчаяние, вопль!»<sup>30</sup>

Для Белинского романтического периода мысль в поэзии — прежде всего эмоционально раскрытая судьба человека, эпизод из бесконечной истории становления человеческого духа. А Бенедиктов — точнее, Бенедиктов, истолкованный Шевыревым, — это тяжелая вещественная символика: «Новый поэт, — писал Шевырев, — поет нам все те же предметы, с каких начинали все поэты мира: это Роза, Озеро, Буря, Утес, Цветок, Радуга, Война, Любовь... но посмотрите, как всякий из этих предметов одушевился его собственным духовным миром, как сквозь каждый из них блещет его собственная глубокая мысль». В понимании Белинского это — ненавистный рационализм, игра иносказаний, не собранных единством чувства. В 1840 г. Белинский писал Боткину из Петербурга: «Мирозерцание Пушкина трепещет в каждом стихе, в каждом стихе слышно рыдание мирового страдания, а обилие нравственных идей у него бесконечно, да не всякому все это дается и труднее открывается, потому что в мир пушкинской поэзии нельзя входить с готовыми идейками, как в мир рефлексированной поэзии <...> Не только Шиллер, сам Гете доступнее и толпе, и абстрактным головам, которые всегда найдут в них много доступного себе; но Пушкин доступен только глубокому чувству конкретной действительности. И потому петербургские чиновники и офицеры еще понимают, почему Шиллер и Гете велики, но Шекспира называют великим только из приличия, боясь прослыть невеждами, а в Пушкине ровно ничего великого не видят. Для меня в этом факте глубокая мысль»<sup>31</sup>.

В 1840 г. для Белинского «петербургские чиновники и офицеры» — природная аудитория Бенедиктова. Речь шла отнюдь не о сравнении Бенедиктова с Гете. Речь шла о борьбе с рефлексированной поэзией, как бы она ни осуществилась — в Гете, в Бенедиктове, в Шевыреве. Прежде чем стать великим теоретиком русского реализма, Белинский в пределах романтического движения 30-х гг. боролся за искусство идеологически-грандиозное, эмоциональное, раскрывающее человеческую личность. «Рефлексированная», аллегорическая поэзия была враждебна ему

<sup>30</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. СПб., 1900. Т. II. С. 284–286.

<sup>31</sup> Белинский В. Г. Письма: В 3 т. СПб., 1914. Т. 2. С. 80.



прежде всего как поэзия, отрешенная от основных жизненных задач. Спор с Шевыревым о Бенедиктове так красноречив, потому что это спор о путях русской идейной литературы, о возможностях романтизма. Победителем из этого спора на многие годы вперед вышел Белинский<sup>32</sup>.

Приговор Белинского оказался решающим для дальнейшей судьбы Бенедиктова. Из этого приговора исходили Чернышевский и Добролюбов, когда в 50-х гг. литературная деятельность Бенедиктова возобновилась после почти десятилетнего перерыва и Бенедиктов выступил в качестве «гражданского поэта» официально-либерального направления.

Вторая половина 50-х гг. — время либеральных иллюзий, которым предстояло без остатка рассеяться после 1861 г. В 50-х гг прогрессивные бюрократы и либеральные литераторы тайком заглядывали в радикальную и даже нелегальную литературу. Так, Бенедиктов заглядывал не только в «Колокол», но и в книги основоположников утопического социализма (Фурье, Сен-Симона). Так, Бенедиктов перевел «Собачий пир» Барбье — стихотворение, посвященное июльской революции 1880 г. и настолько резкое, что перевод Бенедиктова (он долго приписывался Курочкину) мог появиться только за границей в «Русской потаенной литературе» Огарева. Но все это игра с огнем, политические сильные ощу-

---

<sup>32</sup> Отношение Шевырева к Бенедиктову в значительной мере основано на его исканиях метода философской поэзии, оно несколько не обязательно для прочих московских шеллингианцев. В 1836 г. И. Киреевский пишет своей матери А. П. Елагинной:

«Мы послали вам стихи под именем Бенедиктова. Однако это была мистификация, в которой пропущу и вас участвовать, сохраняя всевозможную тайну. Вот в чем дело: накануне нашей присылки стихов мы смеялись тому, как наша публика и шевыревская партия восхищаются Бенедиктовым и прочими рифмонлетеньями, где поэты без мыслей притворяются мыслящими потому только, что прочли несколько немцев, не понимая, может быть, половины <...> В доказательство, как легко писать такие стихи, мы втроем с женой и братом начали пиесу за ужином и кончили, не выходя еще из-за стола. К тому же до самого последнего стиха мы не знали, куда зайдем, ни о чем пишем. К тому же нас еще затруднила Наташа, которая непременно требовала вставить *осину*, как еще никогда не воспетую. Теперь, милая маменька, так как вы обманулись, то, следовательно, и всякий обманется. Нельзя ли вам исполнить наше желание и обмануть Шевырева так, чтобы он поместил ее в первом номере, однако без имени, а только поставил бы В. Б., это будет Варвара Боровкова, вана бывшая прачка, от имени которой мы ему и еще припьем стихов, если он до них разохотится. Велите, пожалуйста, переписать незнакомой рукой и через кого-нибудь передать ему. Пожалуйста, постарайтесь об этом. Если эниграф покажется вам уже слишком глуп, то вместо *Тете* подпишите *Тик*, под фирмою которого всякая бессмыслица сойдет» (Киреевский И. Собр. соч. М., 1911. Т. II. С. 228–229). В «Московском наблюдателе» за 1836 г., ч. VIII, действительно имеется стихотворение за подписью В. Б. Впрочем, В. Б. значится только в оглавлении, а самый текст подписан Б. Б., так что в одном из этих двух случаев опечатка. Самое стихотворение «Сочувствие» скорее в духе Веневитинова и Бенедиктова не напоминает.

щения, которые либералы еще позволяли себе в 50-х гг.; жизненная практика представлялась Бенедиктову совсем в другом плане. В его стихотворениях для печати развертывается классическая правительственно-либеральная программа 50-х гг.: «благотетельные реформы» сверху, законность, просвещение, борьба с лихоимством, очищение нравов, некоторая свобода печати; однако с напоминанием писателю:

Восстань не духа злобы полн,  
Восстань не буйным демагогом...

У позднего Бенедиктова сохранились его исконные стилистические тенденции, в частности — склонность к гиперболам и к словесной реализации образа. Но при всем том Бенедиктов переменял не только темы, он переменял и весь стилистический материал. Трудно назвать еще поэта, чье творчество распадалось бы на два периода так резко. Внутренне этому способствовало отсутствие твердой мировоззрительной основы; внешне — то обстоятельство, что Бенедиктов снова выступил в печати после многолетнего молчания.

Стиль Бенедиктова «демократизируется» соответственно преобладающей теперь гражданской установке. Во втором периоде наиболее принципиальным типом стихотворения становится фольклорная имитация, политические куплеты, стиховой фельетон и т. п. Изменяется и функция отдельных поэтических элементов, в частности — метра. От натурфилософских «немецких» хореев первого периода Бенедиктов переходит к фольклорному хорею; он широко пользуется излюбленной ритмической структурой Кольцова, соединяя только две хорейские строки дактилического окончания в одну:

Как привяжется, как прилепится  
К уму-разуму думка праздная...  
(«Неотвязная мысль»)

Наряду с фольклорными элементами Бенедиктов раскрывает свой стих разговорной, деловой, газетной речи (любопытный образец стихотворного памфлета на основе газетного языка представляет собой, например, стихотворение «Современный гений»). Бенедиктову теперьгодились старые навыки употребления любых слов и сочетания разнообразных лексических элементов. Но во второй половине XIX в. все это постепенно становилось общим достоянием, теряло свою специфичность.

Стихотворения второго периода создавались под многочисленными и, как всегда у Бенедиктова, сборными воздействиями. Здесь и Некрасов, и поэты «Искры», и поздний Вяземский. Бенедиктовские

политические куплеты очень близки к куплетным формам Вяземского 50-х гг., причем Бенедиктов еще огрубляет заливчатскую интонацию:

Русь и в ус не дует,  
Полная надежд,  
Что восторжествует  
Над судом невежд.

С Вяземским позднего Бенедиктова сближает и специфическое бытовое оформление александрийского стиха. Для Вяземского — это закономерное применение к материалу 50-х–60-х гг. традиций сатирического александрийца XVIII в. Для Бенедиктова — это один из его стилистических парадоксов, не лишенный, однако, оснований. Шестистопный ямб обладал большой смысловой емкостью и исключительной способностью вмещать разговорные, жесткие, не прошедшие специальную поэтическую обработку слова<sup>33</sup>.

Бенедиктову александрийцы служили в особенности для того своеобразного, комически-натуралистического стиля, который он усиленно разрабатывает во втором периоде своего творчества. Так, например, написан нашумевший в свое время «Плач остающегося в городе при виде переезжающих на дачи»:

Вот едут курицы в корзине под лоханью,  
Вот глиняный горшок с чахоточной геранью! и т. д.

Но «демократические опыты» позднего Бенедиктова носят на себе все признаки обреченности. В 1842 г. Белинский еще мог сказать: «г. Бенедиктов сам велик в той сфере искусства, к которой принадлежит, и потому, никому не подражая, имеет толпу подражателей»; в 50-х–60-х гг. рядом с Некрасовым нельзя было быть ни натуралистом, ни гражданским поэтом, не имея для этого достаточных оснований.

---

<sup>33</sup> Вяземский в 1853 г. написал стихотворный трактат о словоемкости шестистопного ямба:

Я признаюсь, люблю мой стих александрийский,  
Ложится хорошо в него язык российский,  
Глагол наш великан плечистый и с брюшком,  
Неповоротливый, тяжелый на подъем...  
В калитку не пройдет: не позволяет чин.  
Иному слову рост без малого в аршин;  
Тут как ни гни его рукою расторопной,  
Но все же не вогнись в наш стих четверостонный.  
А в нашем словаре не много ль слов таких,  
Которых не свезет и шестистопный стих?

В журнальных отзывах на стихи Бенедиктова, впервые изданных в 1856–1857 гг., преобладают две основных установки. Представители дворянско-буржуазного либерализма предлагали примириться с Бенедиктовым и отпустить ему прошлые вины (как то «Кудри» и пр.) за прекрасные мысли. Дружинин писал: «За пятнадцать лет назад, когда поэтические принципы французских поэтов могли иметь решительное влияние на ход нашей словесности — можно было глядеть на труды г. Бенедиктова с некоторой односторонностью. Теперь времена другие <...> В то время, когда Гюго и Ламартин наводняли Европу подражателями, дозволялось не видеть всей поэзии, какая была им дана от бога. В наше время не ценить Ламартина и Гюго не позволено. Когда порывистая, капризная муза г. Бенедиктова сводила с ума начинающих поэтов русских, может быть, надо было унимать этих начинающих поэтов. Теперь ее порывистый, капризный элемент уступил место другим прочным достоинствам, и за поэтом нашим утвердились другие качества, на которые пусть бог даст нам сотни подражателей. Эти качества — пламенная любовь к правде и поэзии, глубокое патриотическое чувство»<sup>34</sup>.

Любопытно, что в некоторых журнальных отзывах Бенедиктов фигурирует в качестве сугубо гражданского поэта, противопоставляемого безыдейным представителям искусства для искусства: «В заключение считаем долгом поблагодарить г. Бенедиктова за истинное удовольствие, доставленное чтением его последних стихотворений. Слава богу, что хотя он не забывает нашей бедной литературы и не поет вместе с господами, подражающими певчим птицам или утомленными житейскими бурями и жаждущими тишины во что бы ни стало»<sup>35</sup>.

Граф П. И. Капнист в своем «Очерке направления русской лирической поэзии с 1854 по 1864 год включительно», написанном по заданию III отделения и не предназначавшемся к печати, классифицирует русских поэтов с идеологической точки зрения. Бенедиктов вместе с Розенгеймом отнесен им в рубрику «Отрицателей и обличителей, возникших с преобразовательной деятельностью нынешнего царствования», в отличие от «Поэтов, следовавших теории свободного искусства» (Тютчев, Фет, Майков, Щербина и т. д.)<sup>36</sup>.

В 50-х гг. в передовых дворянско-буржуазных кругах еще стремились к гражданственности. В 60-х гг. гражданственность стала этим же

<sup>34</sup> Библиотека для чтения. 1856. Т. СXXXIX. С. 79–80 (раздел «Литературная летопись»)

<sup>35</sup> Общезанимательный вестник. 1857. № 19. С. 696

<sup>36</sup> См.: Капнист П. Сочинения: В 2 т. М., 1901. Т. II. С. 343.

людям попереk горла, потому что она оказалась страшным оружием в руках растущей революционной демократии.

Представители радикальной интеллигенции гражданственность Бенедиктова; разумеется, не устраивала. Не имея оснований примириться с Бенедиктовым за «хорошие мысли», они утверждали, что Бенедиктов — каким был, таким и остался. Это утверждение и составляет основу отзывов на издание 1856 г., появившихся в «Отечественных Записках» и в «Современнике» (последний отзыв принадлежал Чернышевскому). Но решающее значение для второго периода деятельности Бенедиктова имеет несомненно статья Добролюбова, написанная для «Современника» по поводу «Новых стихотворений» 1857 г.

Добролюбова не удовлетворяла либеральная трактовка гражданских вопросов в поэзии Бенедиктова, именно поэтому он не считает нужным вырывать темы «Новых стихотворений» из контекста поэтической вещи и рассматривать их как нечто самоценное. Добролюбов, напротив того, вышнюю ставит вопрос о поэтическом методе Бенедиктова 50-х гг. в его пригодности для нужд гражданской поэзии: «Она <поэзия Бенедиктова> по-прежнему слагается из вычурности и эффектов, для которых канвою служат ныне нередко общественные вопросы так, как прежде служили заоблачные мечты, вышние чувства, величественные картины природы и т. п. Мы совсем не думаем унижать этим современных стихотворений г. Бенедиктова и вовсе не хотим сказать, чтобы его нынешнее направление не вытекало из самой глубины его сердца. Напротив, мы имеем в виду доказать, что его сочувствия давно уже влекли его к вышнему его поэтике и что только недостаток таланта удерживал его до последнего времени от выражения своих истинных стремлений. В самом деле, г. Бенедиктов давно уже и очень громозвучно, очень решительно провозгласил миру свое призвание:

Я в мире боец! да, я биться хочу...  
 Смотрите, я бросаю уж лиру;  
 Я меч захватил и открыто лечу  
 Навстречу нечистому миру! <...>

Как видите, стремление соделаться днел новейших Ювеналом и провозвестником добра и правды давно уже создано было г. Бенедиктовым очень ясно. Он давно уже чуял, что в противоречиях современной общественной жизни, в отклонениях человечества от естественного пути можно найти всеисяскаемый источник потрясающих эффектов, а это ему было нужнее всего, по самой сущности его дарования. Но что же поме-

шало ему исполнить свое намерение в то же время, как оно было высказано? Почему он так долго не являлся в роли бойца, которую принял на себя так решительно? Причину этого надобно искать в недостатке таланта. В то время, когда желание биться было впервые сознано г. Бенедиктовым, общественное мнение в России еще не созрело для того, чтобы вызвать открытую борьбу с пороком. В литературе тогда уже проявлялось влияние Гоголя и Белинского, но читающая масса находилась еще в пушкинском периоде, за весьма немногими исключениями. Чтобы дать победу новому направлению, нужен был — или новый сильный талант, который увлек бы за собою публику, или обстоятельства, посторонние литературе, житейские, которые бы доказали истинность новых стремлений в литературе. Дарованию дюжинному нельзя было идти против господствующих мнений; оно должно было увлечься общим течением. <...> он шел за веком. А идя за веком, он должен был поневоле искать для своих эффектов чего-нибудь другого, а не общественных пороков. Тогда в моде были, благодаря отчасти Марлинскому, волканические страсти и грандиозные картины. Г. Бенедиктов рад был и этому, хотя, вероятно, и сам чувствовал, что здесь для трескучих фраз недостает порядочного содержания <...> Между тем, в литературе нашей явился Лермонтов; Белинский продолжал действовать на сознание публики; события сменялись одно другим, война пробудила общество и литературу от недавней апатии; публика наша выросла в три-четыре последних года; битва, которую замышлял когда-то г. Бенедиктов, поднялась со всех сторон; чего же лучше? — он и воспользовался общим движением, изыскивая наиболее эффектные предметы для своих звучных фраз. И, действительно, избранные им предметы были способны возбудить эффект, хотя мысли о них, изложенные г. Бенедиктовым, уже и не были новостью после “Губернских очерков”, некоторых статей “Морского сборника”, “Русского вестника” и других журналов»<sup>37</sup>.

В статье Добролюбова замечательно указание на то, что Бенедиктов всегда тяготел к гражданской поэзии, но что при отсутствии надлежащих социальных предпосылок эта сторона его дарования в 30-х–40-х гг. не могла развиваться. Замечание, показывающее, что Добролюбов учел риторическое начало в поэзии Бенедиктова, ее связь с одой и проч. Для Добролюбова бенедиктовская гражданственность — формальна, это потенция стиля, что, по мнению Добролюбова, не исключает «искренности стремлений», но исключает полноту идеологической ответственности.

<sup>37</sup> Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений: В 6 т. М.; Л., 1934. Т. I. С. 327–328.

Добролюбов вспоминает в своей статье то самое стихотворение — «Могила», о котором в 1836 г. друг Станкевича Януарий Неверов писал: «Поэт не ищет поразить вас буйною картиною страстей и через то утратить душу, смирить ее — как Пушкин; он не рассуждает, не укоряет — как Державин, не грустит — как Жуковский, но открыто идет навстречу пороку, грозит ему молниями истины, громами Поэзии и вызывает его на тяжкий бой:

Я в мире боец! да, я биться хочу. —  
Смотрите: я бросил уж лиру:  
Я меч захватил, и открыто лечу  
Навстречу нечистому миру!

“Бог да поможет ему” в этой прекрасной благородной борьбе; ему благодарны будут соотечественники. Среди бури страстей, коими оглашается жизнь и Поэзия <...> этот голос отраден и утешителен: он не раздражает ран общества, но вливает в них чистый, целительный бальзам — и здесь-то мы видим современность Поэта, отклик мысли века; здесь мы видим, что Поэт неравнодушен к событиям жизни настоящей, что и ему не чужды стоны, раздающиеся вокруг его, и это внимание *к нам* упрочит его популярность <...><sup>38</sup>.

Неверов пытался осмыслить Бенедиктова как крупного идеологического поэта, потому что потребность в таком поэте была очень сильна. «Отклик мысли века» (впрочем, в форме, «не раздражающей раны общества») Неверов усмотрел, вероятно, в таких выражениях, как «сталь правды, вонзающаяся в сердце порока», как «к сатрапу в чертоги заразой войду» и т. п. Между тем очевидно, что для Бенедиктова 30-х гг. все это не могло иметь никакого общественно-политического смысла. «Порок» и «сатрап» и проч. — не более как украшения слога, перешедшие по инерции из вольнолюбивой оды и спокойно совмещаемые с другими украшениями, восходящими, скажем, к военно-патриотической песне и т. п. В деле гражданской поэзии фальсификатом мог удовлетвориться Неверов, но не Добролюбов. Люди идеологического закала Добролюбова должны были живо чувствовать отсутствие социальной подлинности, адекватности слова своему предмету, присущее низовому русскому романтизму николаевской поры и теперь в новом аспекте раскрывшееся на материале общественных вопросов в 50-х гг.

<sup>38</sup> Неверов Я. Рец. на: Стихотворения В. Бенедиктова. СПб., 1835 // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1836. Ч. IX. № 3. С. 196.

# РЕЦЕНЗИИ





*Проф. Ив. Ермаков. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. Опыт органического понимания. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923.*

*Проф. Ив. Ермаков. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.; Пг.: Государственное издательство, 1924.\**

Говорить о книгах Ермакова задача неблагодарная, настолько убедительно они сами за себя говорят; лучшее, что может сделать рецензент, — это предоставить слово автору: «Иван Никифорович близок к природе: как велит природа, он Довгочхун, т. е. долго чихает» (уверен ли проф. Ермаков в том, что природа велит именно долго чихать?).

«Иван Иванович искусственен, он Перерепенко, он, может быть, вырос сверх репы». Кроме того оказывается, что оба друга символизируют собой верхнюю и нижнюю половины человеческой особи. — «Границей между ними, т. е. тем местом, где ни соединены, является Пулопуз — или место пупка». Это открытие потребовало еще следующего подстрочного примечания: «Подобно тому, как председатель (он сидит, заседает) лучше всего может судить о хвосте Ивана Никифоровича, так, по тому же принципу, Пулопуз может судить о связи между Ив. Ив. и Ив. Ник.» (с. 108).

Я ничего не прибавлю из опасения, что всякие комментарии покажутся бледными по сравнению с этим текстом...

«Отдавая должное, — пишет Ермаков, — формальному методу, научившему нас вглядываться в “отдельные элементы” произведения, мы стосковались о самом произведении».

Способы «органического понимания» самого произведения мы только что видели; что же касается «отдельных элементов», то формальный метод, очевидно, плохо научил проф. Ермакова в них вглядываться. Так, в главе, специально посвященной вопросу об эмоциональной окраске стихотворных метров, он сообщает следующее:

«В стихотворении “Зимняя дорога”:

Что-то слышится родное  
 В долгих песнях ямщика.  
 То разгулье удалое,  
 То сердечная тоска —

поэт, пользуясь размером грустным *ямбическим*, в повышенном по своему содержанию произведении создает внутренний разлад, щемящую тоску, внутреннюю борьбу, еще более подчеркивающую контрасты» («Этюды», с. 190). Остается допустить, что «щемящая тоска» и проч. создается какими-нибудь иными условиями, потому что «Зимняя дорога», как это нетрудно заметить, написана безупречным четырехстопным *хореем*.

Но если этому исследователю Пушкина не всегда удастся отличить ямб от хорая, с тем большим успехом прозревает он глубины «формальных элементов»: мужские и женские рифмы оказываются носителями мужского и женского начала; последняя строфа, повторяющая первую, — замыкает магический круг; «органичность» композиции «Скупого рыцаря» доказывается тем, что в первой сцене Альберт рассматривает испорченный шлем, а в последней «портит свою репутацию» (Там же: с. 41).

Налицо, разумеется, и осмысление звуков, которые делятся на... правые и левые. «Правый Моцарт произносит при своем появлении: “ага”, левый Сальери — “все”», — у Моцарта «открытое междометие, купающееся в открытых гласных, у Сальери — две согласных». Право, до такой «магии слова» не додуматься и Бальмонту!

Тому, что человек, вооруженный подобными средствами, основывает собственный метод изучения литературы, — удивляться не приходится; сейчас метод — «самое главное», об этом слышали многие, даже никогда не слыхавшие о том, что «Зимняя дорога» написана хореем. Интереснее то, что при ближайшем рассмотрении «новый метод» оказывается подозрительно-знакомым. Эту технику домыслов и вариаций *на темы* очень хорошо знаем все мы, в свое время писавшие «характеристику Татьяны» и «почему Лиза Калитина ушла в монастырь?». Положительно «органический поход» не так уж страшен: этюды о маленьких трагедиях Пушкина сплошь построены на «психологии» преподавателей русской словесности, и если в нее время от времени вторгается мужское начало Моцарта или сексуальные извращения Сальери, то читатель, совершенно успокоенный классическим рассуждением о влиянии детства Сальери на его последующие поступки, в смятении уже не приходит.

А вот и еще знакомый голос: «Куда мчатся тройка Поприщина, коляска Чичикова? Почему расступаются все страны, давая дорогу Сели-

фану и Петрушке? Нашел ли Гоголь то Эльдorado, куда стремился всю жизнь?» — Жаль, что Ермаков не намеревался здесь пародировать Айхенвальда — пародию пришлось бы признать на редкость удачной.

Пожалуй, еще забавнее превращение, которому подвергается в руках Ермакова метод философских интерпретаций. Ограничусь примером сравнительного истолкования «Пророка» и «Домика в Коломне»: «Как труп в пустыне лежал пророк; вдова, увидев Маврушу, — “ах, ах” — и шлепнулась. Упал измученный пророк, и нет Серафима, упала вдова, и простыл след Мавруши» (Там же: с. 162). — Согласитесь, что трудно придумать более злую карикатуру на антитезы и параллели в духе Мережковского.

Ермаков как будто задается целью скомпрометировать, путем доведения до абсурда, все существовавшие до него в русской критике «подходы» — вплоть до биографического. Так, например, он утверждает, что «Параша и графиня не что иное, как сам Пушкин... Графиня — это он теперешний, Параша — он же в пору лица».

Фрейдизма во всем этом не так уж много. О том, что мы находимся в лоне психо-аналитической библиотеки, нам напоминают от времени до времени «вытеснения», «комплексы» (кстати, по диагнозу Ермакова, Гоголь страдал «чиновничьим комплексом», по какой причине он и писал о чиновниках), сексуальные подоплеку и проч. — все это наполовину затонувшее в чудовищной окрошке из литературной безграмотности, ученых претензий и ученического красноречия. К этому букету остается добавить еще «собственные» кабалистические приемы автора — род словесного шпагоглотательства:

«Число оказывается 34, т. е. 43, наоборот прочтенное, причем число 34 как бы приглашает нас разделить также и слово “февраль”, перевернутое вверх ногами, т. е. враль фе(рдинанд)» («Очерки», с. 225).

Беру на себя смелость уверить читателей в том, что эти строки написаны не «Мартобря 86 числа» и не А. И. Поприщиным, а в 1923 г. И. Д. Ермаковым, профессором московского университета, редактором психологической и психоаналитической библиотеки — и отпечатаны в Госиздате.

С. Сергеев-Ценский. Поэт и поэтесса.

Из-во «Федерация». 1930. 247 с. Ц. 2. р. 10 к.

Перепл. 20 к.\*

В книге Сергеева-Ценского пять произведений и столько же жанров.

1) «Блистательная жизнь» — до 18 стр., — довоенного образца «повесть о маленьких людях» или о «бедном чиновнике». На 18-й странице появляется мировая война, на 21-й Февральская революция, на 23-й Октябрьская. Белые разоряют дом бедного чиновника и его жены: «Дрожащие и бескостные, какие-то оболочки двух людей, — хлюпанье и студенистый трепет, переползли они опять через ночные, осенние и невнятные заборы... пошли дальше. Куда именно? Неизвестно... Они не растворились же, конечно <уж лучше бы растворились! — Л. Г.> в этой темной ночи» и т. д.

2) «Сливы, вишни, черешни» — крестьянский сказ. Плотники рассказывают друг другу на редкость неинтересные истории.

Лучше не писать русским народным языком, когда в той же книге русский литературный язык изобилует выражениями от автора вроде: «выкидывает правую руку», «басовитый голос», «серчает», «брови его спархивают, а сам он даже слегка откачивается» (с. 211), «консул неопределенно звучит» (в смысле говорит, с. 188), в которых немудреный русский глагол *делать* употребляется в контекстах: «делает глубочайший вздох», «вы сделали удачный поворот мысли», «делать свидание» и даже «делать куры» (151, 178, 197, 221).

Но работа под Чехова или под Лескова — это еще второстепенный творческий акт; обычно у писателя средней руки есть сокровенная мечта — написать как-нибудь «под Достоевского».

В настоящем сборнике мечта осуществилась в «Рассказе профессора».

«Под Достоевского» — тоже жанр со своими законами: во-первых, нужна патология; во-вторых, нужны глубины, то есть чтобы все происходило как раз наоборот (напр., Рыбочкин стреляет в человека, которому нравится его жена, — когда же этот человек становится любовником его жены, напротив того, содействует счастью); в-третьих, нужны идеи, их в рассказе высказывает очень «умный» и «образованный» профессор

литературы: «На земле действуют только две энергии: солнечных лучей и человеческого мозга. Те или иные соотношения этих двух энергий и составляют в сущности то, что неполно и однобоко называется “историей человечества”».

Если четыре произведения Сергеева-Ценского представляют собой литературные остатки от дореволюционных образцов, то роман «Поэт и поэтесса», напротив того, написан в новейшем роде *беллетризованных биографий*. В каждом роде можно работать честно и нечестно. «Поэт и поэтесса» — спекуляция модной документальностью. Роман этот составлен по четырем письмам Адель-Оммер де Гель о Лермонтове, опубликованным в свое время в «Русском Архиве».

Решаюсь утверждать, что Ценский не только не имел в руках никакого другого материала, но что он не видал даже перепечатки с комментариями этих же писем при «Записках» А. О. Сушковой (Л.: Academia, 1928), в противном случае он прочитал бы, вероятно, написанные рядом воспоминания Растопчиной и узнал бы, наприм., что Лермонтов не мог в 1840 г. называть «своим другом» женщину, у которой начал бывать в 1841 г. Не берусь указать Сергееву-Ценскому список книг, из которых он мог бы узнать, что в 40-х годах в офицерских лазаретах не было сердобольных сиделок и сестер милосердия (в России сестры милосердия появились впервые во время Крымской кампании), что женщины тогда не носили «кашнэ», что помещицы дочери не «подводили» губ и не играли в теннис, что «Северная пчела» была газетой, а не журналом, и т. д. (Не стоит, я думаю, доказывать, что все это не мелкие погрешности, но знаки и признаки литературной фальсификации.)

Кроме исторического окружения, нужна еще психология. Когда-то в биографических романах полагалось украшать героя, нынче полагается *снижать*.

И если из биографии Лермонтова известно, что он бывал «дерзок с женщинами», то Ценский спешит изобразить дерзость поэта в форме, не внушающей никаких сомнений:

«— Как? Вы валялись на моей постели!.. Невежа! Нахал!.. Музик!.. — Адель энергично берет его за плечо и тащит к окну... — Как? Вы опять?»

— Тянет, — сокрушенно говорит поэт, — неудержимо тянет! Какая прекрасная постель!..

Адель... вдруг топает ногой и почти кричит: — Валялся, черт знает где, с этой рыжей шваброй и не раздеваясь на мою постель! Вон идите отсюда!

— Я могу моментально раздеться, Адель...»

Поистине — каждый *снижает* по своему разумению!

Известно, что Лермонтов был остроумен. У Сергеева-Ценского Лермонтов остроумен как раз в меру остроумия автора. Точно так же в меру познаний Ценского знаком действующим лицам французский язык и принятые в нем формулы обращения (предполагается, что все разговоры происходят на французском).

Лермонтов, например, умея быть не только дерзким, но и «великосветским», в разговоре называет любимую женщину не иначе как: «Мадам Адель» (149).

Это одна только сторона психологии (светски-демоническая), другая — тайное величие души, обнаруживающееся преимущественно во взгляде:

«У него теперь умоляющий и вместе с тем завораживающий взгляд больших темных глаз, ребячески строгих и умных».

Впрочем, фраз, напоминающих о глубинах, на весь роман не более трех или четырех; все прочее отведено под снижение.

Если Адель де Гэль иронически рассказывает о том, как Лермонтов в деревенской бильярдной разыграл импровизированную сцену из водевиля, закричав: «Ай, ай, ваш муж! Скройтесь живо под бильярдом!» и выпрыгнул в окно, то вот как Ценский «беллетризует» документ:

«— Это ваш муж! Он нас захватит здесь и тогда... Лезьте под бильярд, Адель! Лезьте же, я вас накрою брезентом, и они не найдут!

— Ах, боже мой!.. А вы?..

— И я!.. И я туда же!.. Лезьте, Адель!..»

Каждая строчка из писем французской поэтессы разворачивается и реализуется в такую душемутительную пошлость, что начинаешь радоваться тому, что Ценский не изучил еще какого-нибудь другого материала.

Книга Ценского состоит из пяти произведений, не имеющих между собой ничего общего, несмотря на это, вернее, именно поэтому, книга чрезвычайно целостная.

Все пять разных произведений написаны только потому, что существуют разные литературные образцы, поддающиеся воспроизведению.

Все пять произведений объединены: общим неуважением к теме; уверенностью в том, что можно писать крестьянским сказом, не зная русской грамоты, что можно писать исторические романы, не зная истории, что можно рассуждать от имени умных и образованных профессоров, не имея на то оснований.

Предварительная проверка своих средств — элементарное обязательство, на котором нужно настаивать, не для того, чтобы перевоспитать Ценского и ему подобных, но в порядке борьбы за честную работу в нашей литературе.



«Август» — последнее произведение 72-летнего Гамсуна; продолжение романа «Бродяги», появившегося два года тому назад.

Действующие лица «Бродяг» примерно через 20 лет действуют в «Августе». Сам Август, кругосветный путешественник и фантастический прожектор, появляется опять в родном Полене, чтобы растлить тихую норвежскую деревню грехом американской цивилизации.

«Бродяги» и «Август» идеологически продолжают «Соки земли». Когда-то на «Соках земли» кончился Гамсун-импрессионист, Гамсун традиций Достоевского, северной экзотики и психологических трюков; Гамсун, столь любимый в предвоенной России, столь знакомый по приложениям к «Ниве», — словом, Гамсун — великий литературный представитель деклассированной интеллигенции 90-х–900-х годов. Гамсун не вынес пожизненного созерцания распада своей социальной среды. Ему понадобилась иллюзия выхода. Сбитый с толку интеллигент в поисках выхода легко натывается на крестьянство. Тем более — Гамсун: его крестьянское происхождение, его опыт бродяги, охотника и батрака всю жизнь обеспечивали ему связь с землей.

В творчестве Гамсуна природа никогда не была декорацией, но всегда идеологически ответственным элементом, искомым выходом, верным источником оптимизма. У раннего Гамсуна город, труд, любовь, отношения человека к человеку — все это конфликты и провалы. Но в природе совершенная полнота удовлетворения — для всех, даже для Нагеля.

Вот путь от старого Гамсуна к новому, от «Мистерий» к «Сокам земли», к «Августу». Гегемония крестьянского труда — это гарантия физического, психического и морального здоровья нации; это неторопливое процветание государства. И Гамсун с поразительной наивностью<sup>1</sup> изображает рыбачий поселок, где — не вмешайся чудак Август! — население до сих пор наслаждалось бы благами натурального хозяйства среди бурь капиталистического мира.

---

\* Печатается по: Звезда. 1933. № 10. С. 181–187.

<sup>1</sup> Автор предисловия к «Августу» Н. Соболевский указывает фактические несообразности, в которые Гамсун впадает на каждом шагу: «Непонятно, каким образом две улицы маленького городка могли запать все поля и луга <...> В Полене голодают все поголовно,

Несколько лет тому назад такая концепция выглядела бы в высшей степени старомодно. Сейчас она выглядит несколько иначе. Во всяком случае безобидно она не выглядит. Западная интеллигенция эпохи кризиса отчаялась в техницизме и капиталистическом прогрессе. Кнут Гамсун нашел себе место в рядах глашатаев фашизма; кустарные идеи гамсуновских романов нашли свое место в ряду других идей отчаявшейся буржуазии. Два года тому назад на Западе «Бродяги» имели неслыханный, потрясающий успех.

«Август» вырос из вопросов и противоречий, которые сейчас волнуют весь мир. Вот почему эта книга — идеологически враждебная и теоретически беспомощная — актуальна и для нас. Актуальна и потому, что у Гамсуна идеологическую эволюцию сопровождала эволюция методологическая. Мастер лирической повести перешел на большие пространства социального романа. Самое нужное для советской литературы — методология социального романа. Здесь не может быть безразличен опыт большого современного писателя, как бы ложны ни были основы его художественной «социологии».

## 2

Гамсун 90-х и 900-х гг. создал особый тип эмоциональной повести. В «Виктории», например, широко использован опыт психологического романа, в частности французского психологического романа, — но в особом применении. Любовная тема до крайности напряжена лирическим тоном рассказа, сконцентрирована и взята в чистом виде. Она развивается вне житейских мотивировок, вне быта, вне социального и идейного материала, столь характерного для психологической литературы второй половины XIX в. «Виктория» рассказана от третьего лица, но этот рассказ — только выраженное в третьем лице состояние сознания героя. Гамсун уничтожил пространство между чувством действующего лица и последним суждением автора — пространство, в котором чувство всегда успевает охладиться.

О «Виктории» до «Августа» невозможно было дойти без сознательного самоограничения писателя.

---

даже те, у кого есть деньги <...> Гамсун объясняет это тем, что деньги в Полене обесценились и выпли из употребления, так как там не было ни хлеба, ни скота и нечего было купить. Но <...> разве Полен был отрезан от остальной Норвегии, от всего мира? И разве возможно обесценивание денег в одном пункте при сохранении ими покупательной силы в стране?» и т. д.

«Август» написан в жанре «скучного романа». Я имею в виду не просто скучные книги, в которых никогда не было недостатка, — я имею в виду книги, где умышленная замедленность, перегруженность как бы служит гарантией подлинного углубления в детали человеческого бытия. Нечто подобное бесконечно медленному и тщательному «Бювару и Пекюше» Флобера. «Бувар и Пекюше» — тоже скучный роман, старческое мастерство с аффектацией отказа от всех элементов занимательности.

Социальный роман потребовал у Гамсуна в жертву старую гамсуновскую эмоциональность. Он потребовал в жертву и самостийного гамсуновского героя, развивавшегося вне законов времени и среды.

Приступая к «Бувару и Пекюше», Флобер имел в виду написать историю двух дураков. Это принципиальная крайность. Но обыденный человек в качестве материала — необходимое самоограничение социально-психологического романа.

Внезапность душевных движений и немотивированность поступков возведена у раннего Гамсуна в принцип. И Нагель и Эдварда могут в любую минуту совершить любое действие с одинаковым литературным успехом. И все эти навыки авторского произвола нужно было побороть, подступая к роману о «маленьких людях», где каждое душевное движение проволочивается сквозь гущу быта и толщу мотивировок.

Между действиями интеллигента и воздействиями среды, между идеями интеллигента и материальными основами этих идей лежит промежуточное пространство, которое художник, подобный Гамсуну, не умеет и не хочет заполнить. Зато в бытии крестьянской массы эти элементы сближаются почти до полного совпадения. За поступком и словом легко обнаруживается социальный импульс. Законы воздействия коллектива обнажены. Для Гамсуна последних лет крестьянский материал оказался идеологически и методологически важным.

«Август» — столько же история крестьянского коллектива, сколько история героя. В частности это — экономическая история коллектива. И Гамсун пристально следит за теми массовыми психическими состояниями, которые нарастают на каждой новой фазе экономического бытия деревушки Полен.

Первая большая вещь Гамсуна — «Голод». «Голод» — одна из самых сильных и смелых гамсуновских книг. Герой этой книги, безработный интеллигент, голодает в столице Норвегии, но он вполне изолирован от общества. В «Голоде» тема голода — средство производить физиологические наблюдения и фиксировать бредовое состояние ума. В «Августе» тема крестьянского голода — насквозь социальна. Голод — основа

массовых, обусловленных бытом движений: паники, злобы, религиозной экзальтации...

Я сравниваю две книги для того, чтобы показать методологическую эволюцию Гамсуна; не для того, чтобы утверждать, что Гамсун «исправился» или «улучшился». Именно ранний Гамсун был художественно своеобразнее и значительнее исторически. Гамсун «Бродяг» и «Августа» написал хорошие романы, но системы он не изобрел. Эту систему, вероятно, изобрел еще Золя.

### 3

Для социального романа системы Золя характер не произвольная совокупность личных свойств, но неизбежное производное социальных предпосылок. Характер выводится из классовой принадлежности, из социального положения, из профессии, из быта. При этом Золя принципиально настаивал на необходимости скрещивать давление социальной среды с биологическими и наследственно-социальными свойствами человека.

В диалектике этого взаимодействия формируется персонаж социально-типический и в то же время единичный.

Я не имею возможности рассмотреть с этой точки зрения многочисленных действующих лиц «Августа». Остановлюсь на четырех основных персонажах: Эзра, Паулина, Эдеварт и Август служат идеологическими средоточиями романа. Эзра и Паулина наиболее полно должны представить здоровое деревенское начало; Эдеварт и Август — городское разложение.

Эзра — любимый герой, показательный «крепкий крестьянин». Этот программный земледелец посажен Гамсуном под колпак фантастического натурального хозяйства, где экономическим противоречиям нет места. Гамсун не считает даже нужным объяснить, откуда «раб земли» Эзра берет деньги на дорогие сельскохозяйственные машины. Социологическая фальшь и тенденциозное упрощение в романе быстро оборачивается психологической скудостью. Эзра собран весь в одну точку, установленную заранее. Это социальная маска, порожденная социологией наивной и реакционной.

По замыслу Паулина, как и ее брат Иоахим, тоже должны представлять нечто крепкого крестьянства. Но Паулина и Иоахим — лавочники, деревенские торговцы. Это занятие несколько менее возвышенное — именно потому конкретный материал пересиливает здесь

идеологическую схему: Паулина уже характер, тогда как Эзра — только сводка мужицких добродетелей.

У Паулины такое же неукротимое трудолюбие и горячая приверженность к своему добру, но Эзра этим исчерпывается, тогда как состав Паулины сложнее и шире. Паулина — зажиточная крестьянка, деревенская чиновница (она агент страхового общества, заведует почтовым отделением и становится членом правления поленского банка) и лавочница; каждая из этих «специальностей» откладывает в характере Паулины свои черты.

«Нельзя было <...> назвать ее красивой, привлекательной и бескорыстной, но она действовала обдуманно, уверенно, все у нее было в порядке, и она была занята с утра до вечера; лавочница, она стояла у прилавка и до идиотизма старательно продавала свои товары, заворачивая их в аккуратные свертки, пальцы ее сами собой справлялись с веревкой. В этом состояла вся ее жизнь <...> Она даже в будни носила белую обшивку у ворота и жемчужное кольцо; в сущности, это было неудобно. Да, было не легко держать себя дамой в Полене, быть лучше всех остальных и на Рождество не ходить танцевать в дом Каролуса, — для этого она считала себя слишком важной. И когда кто-нибудь шутил в ее лавке и шутка была несколько вольной, она не позволяла себе смеяться; она делала вид, что не понимает ее, хотя все остальные надрывались от хохота <...> Во всем Полене не было юношей достаточно хороших для нее, она была выше их: она умела считать, писать и продавать, а они могли только ловить рыбу да жевать табак.

А иногда так грустно быть всегда одной со своими мыслями, со своей лавкой. Она не могла, как остальные женщины, подняв юбку, брести зимой по глубокому снегу в церковь. Иоахим должен был отвозить ее на своих дровнях с мешком сена вместо сидения <...>

Но неужели не проскальзывают по временам проблески сладкого чувства в этой одинокой груди? Конечно, не без этого. Ведь она ощутила глубокое беспокойство, когда капеллан Твейто посетил ее в лавочке. Действительно, на душе у нее стало так хорошо, она могла уйти куда-нибудь подальше и немножко подумать и помечтать... И тут же она вспомнила, как она подарила ему пачку табаку от всего сердца».

Эта страница не только содержит все данные к характеру Паулины, но она позволяет проследить закономерное развертывание персонажа из основной социальной предпосылки: Паулина — «идеальная лавочница». Основной тон ее характера — «положительные качества» лавочницы и деревенской чиновницы: уверенность, аккуратность, толковость. Особое положение лавочницы в крестьянской среде оформ-

ляет быт Паулины. Паулина-крестьянка чистит хлев и доит коров, но Паулина-лавочница «держит себя дамой» и мечтает о капеллане. Быт определяет мирозерцание, основанное на чувстве порядка, собственности, социального равновесия и иерархии, незыблемой на земле и на небесах. Представитель деревенской бедноты Кристофер (в изображении Гамсуна — крайне неприятная личность) не признает всемирного равновесия. Он недоволен и «господами из Внутреннего прихода, и бедняком-рабочим, которого бог, сидя у себя на небе, водит за нос здесь на земле». Но Паулина «не выносила, когда неуважительно отзывались о боге, который, действительно, ниспослал великое благословение на ее торговлю».

Даже физиология Паулины замотивирована социально. Именно привилегированное положение обрекло ее на одиночество и тайную неудовлетворенность «старой девы»: «она умела считать, писать и продавать, а они могли только ловить рыбу да жевать табак».

«С каждой новой коровой у нас новый ребенок. Под конец у нас будет много коров, так как Хозяина не плошает с детьми», — так говорит земляной червь Эзра. Но Паулина и ее брат, старый холостяк Иоахим, не имеют потомства. Плодовитость, по концепции Гамсуна, не характерна для лавочников.

Физиологические и в то же время бытовые мотивы бесплодия, неудовлетворенности психологизируют Паулину. Они создают внутри персонажа систему закономерных противоречий.

Гамсун формулирует это как «проблески сладкого чувства в одинокой груди». Примитивная и прямолинейная Паулина в своем отношении к Августу очень сложна: жестока, сентиментальна, надрывна, расчетлива. Ибо Август — мужчина, возбуждающий в ней мечтания, в которых эротика переплетается с денежными расчетами и опасениями. Замечательная черта — в конце книги. Паулина приступает к ликвидации пресловутого банка, учрежденного Августом: «<...> в сущности больше всего радовала эту женщину, с ее доходившей до смешного аккуратностью, возможность послать обратно обоим вкладчикам из Вестеролена, судовладельцу Иверсену и Людери Мильде, так много денег, — одному — потому что он нуждался в них, а другому — потому что он был *и молод, и красив, и шикарен* <курсив мой. — Л. Г.>. Уж эта Паулина! И никто никогда до конца не поймет человека, пусть и не надеется. Так, например, Паулина ничего не вычла в свою пользу за свою работу в банке, но она точно высчитала, во сколько ей обошлись конверты, сургуч и почтовые расходы, и вычла стоимость их из сумм, предназначенных вкладчикам, не исключив отсюда и вестероленцев. Этого она им не скинула. И потом —

потом Паулина надеялась, что, когда придет время, она за бесценку получит несгораемый шкаф».

Эта сконцентрированная и комбинированная характеристика Паулины — лавочницы, чиновницы, женщины, эта эмоция, зажатая в плотную оболочку быта, — метод «Августа», по крайней мере метод его лучших страниц.

Паулина приготовила для капеллана парадный обед. В последний момент она узнает, что у капеллана есть невеста. Обед отменяется.

«Так как скрыть жаркое было немислимо, то она прямо пошла к Иоахиму и во всем призналась ему: она хотела предложить капеллану на обед куриную лапку или две, да не удалось...»

Почему не удалось? Разве он был приглашен в другое место? Этого она не знала, но ему дали приход в Финмаркене, и он скоро должен уехать отсюда. Потому ей не хотелось приглашать его.

— Мы можем сами съесть наших кур. Пойди и сейчас же разыщи Эдеварта.

Иоахим: А сколько всего кур?

— Две.

— Ну, тогда их на меня только и хватит, — сказал Иоахим, этот шельма, и сердито потрянул головой...

Жареные куры на всю семью — на двух братьев, сестру и Августа. Хозяйку из Новоселка должна была бы тоже прийти, но Паулина пояснила, что она отложила ей полгрудки, на что Иоахим опять рассердился, боясь, что ему не хватит.

Ах, если бы не Иоахим, обед был бы очень мучительный, но он болтал и шутил, хотя ему и трудно было примириться с жарким из кур среди недели.

— Искренно говоря, я предпочел бы добрую порцию рыбы, — сказал он.

— И я бы тоже, — отвечала сестра, относясь к жареным курам как к чему-то пустячному и неважному. — Но дело в том, что старых кур приходится съедать, не то они околевают сами. — Что я вижу, Август... Да никак ты не ешь костей? А ведь почти одни кости. Ты уезжаешь?»

Этой сценой Гамсун утверждает, что душевное переживание не прерывает хода обыденной жизни. Действия и слова человека остаются те же, а под ними, как подводные течения, проходят чувства. И признаки этих переживаний, их выразительные знаки художник должен отбирать из массы обыденных движений и слов.

Итак, не только вся совокупность душевной жизни выводится из социальных предпосылок, но и отдельное душевное движение как бы

насаживается на стержень бытового факта — будь то банковский вклад или жареная курица.

В известном смысле метод Гамсуна — материалистичен. Но это материалистичность вслепую, не упорядоченная социологической теорией, затемненная всеми предвзятостями классового сознания и политической позиции писателя. «У нее было справедливое сердце и толковая голова», — формулирует Гамсун типологическую сущность «идеальной лавочницы». Паулина не так схематична, как Эзра, но, так же как Эзра, она изъята из сферы классовой борьбы. Эзра покупает сельскохозяйственный инвентарь, не наживая денег. А Паулина наживает деньги «никому не в вред».

Эквивалентом классического деления действующих лиц на положительных и отрицательных служит в «Августе» деление их на «крепких» и слабых. Эдеварт — человек навсегда поврежденный городом, человек, который пытается и не может вновь пустить корни в родной земле.

Эдеварт задуман вполне тенденциозно. Но этот обреченный бродяга согрет тайным сочувствием автора. Поэтому упрощенность Эдеварта не похожа на схематичность Эзры. Эдеварт — скорее в старой манере Гамсуна. Он неразложим ни на материальные, ни на программные элементы. На него уходит тот небольшой запас эмоциональности, который Гамсун вообще допускает в «Августе». Эдеварт в меру банален — может быть, для того, чтобы не заслонять от взглядов читателя удивительного Августа.

Август — «большой и лживый — живое олицетворение своего времени и прогресса».

Это Август «построил город, которому нечем было питаться, и фабрику без машин. Но разве у него не было самых лучших намерений? Однако этот провозвестник механики и промышленности работал бесплодно. Уже его первые шаги на поленской почве были отмечены бесплодием, половой болезнью; он произвел свой въезд вместе с грузом неестественной мертвой пищи — с грузом консервов». Опять фатальная для Гамсуна путаница социологических представлений. Август — вечный бродяга, матрос из крестьян, батрак на американских фермах — настоящий люмпен-пролетарий; человек бездомный и вполне неспособный к накоплению. Август — на периферии капитализма. Он — неизбежное порождение капитализма, но он совсем не на месте в качестве лица, ответственного за механику, промышленность и прогресс.

Август — человек больших и неопределенных способностей и огромного темперамента, порождающего потребность непрерывного движения, действия и воздействия на мир. В этом весь Август — от



физической нервности и непоседливости до самого отвлеченного проектерства. Гипертрофированная активность Августа социально оформляется его люмпен-пролетарской природой. Это — человек без балласта групповых интересов и потому головокружительно легкий. Иоахим, — лавочник и староста Полена, — говорит:

«— ...он был добр и бескорыстен, он отдавал все вплоть до последней рубашки и уехал без единого эре. У него не было собственности...

— И это тоже только от безответственности, — сказал Эзра. — Ему не о ком было заботиться, он был одинок».

Люмпен-пролетарий Август прорвал грубую идеологическую канву. Но Гамсун-художник искусно пускает в дело те самые предпосылки, которые он теоретически старается исказить:

«Он был бескорыстен, трудолюбив, как муравей, даже когда он ничего за это не получал, худ и непривередлив, изворотлив и с меньшими потребностями желудка, чем у кого-либо. И разве хоть кто-нибудь был ему равен в умении продвинуть дело? На него нельзя было полагаться? Правда, но это свойство было, так сказать, его профессиональным и логически неизбежным свойством, — как мог человек, который так много всем обещал, всегда держать свое слово?»

Гамсун сам устанавливает здесь метод построения характера. В самом деле, Август — почти карикатура. Гротескный персонаж с увеличенными чертами, но с безукоризненно логической соотнесенностью всех элементов. Август и все противоречия Августа — закономерный вывод из взаимодействия социальной безответственности с физиологической жадной движением и воздействия.

Август — «лжив и доверчив». Это логично. Август доверчив, потому что он так жаждет осуществления своих планов, что хватается за любую приманку. А ложь — либо средство достижения целей, либо источник воображаемых достижений. Бредовое хвастовство Августа, безумные истории о несметных богатствах, о любовных и боевых похождениях в Азии и Африке — это тоже способ овладения миром. И минутами Августу безразлично, овладевает ли он вещами на практике или в мечтах. Активность Августа самоцельная, бескорыстная и фантастическая. Его социальная безответственность замечательно выражена в глубоком равнодушии к результатам. Август учреждает в Полене банк, но он же разоряет банк (и себя попутно) поручительствами за несостоятельных должников, потому что ему «пришлось не по вкусу сидеть в банке и решать человеческие судьбы». Август великодушен, и его великодушие естественно вытекает из властолюбия, а властолюбие Августа — форма его активности.

Бескорыстие Августа, его трудолюбие и неприхотливость — тоже формы его активности. Он несколько не эгоист, у него нет возможности сосредоточиться на себе — так велика в нем потребность реализации своих сил в окружающем мире. И когда что-нибудь мешает этой реализации, добродушный Август становится поразительно жестоким. Когда голодающие крестьяне сажают картофель на земле, отведенной под елочные насаждения (одна из затей Августа), Август осыпает их проклятиями. Он с заранее обдуманном намерением всаживает кинжал в человека, который растоптал его экспериментальную табачную плантацию.

«— К счастью, стилет скользнул вдоль ребра, — сказал врач.

— Уж очень мне было не с руки, — извинился Август».

Но для страстного упорства Августа Гамсун тоже находит психологический противовес. «Он был по-своему смел, временами даже рисковал собою, в делах был решителен до дерзости, но это был человек без тяжести, без внутреннего балласта, в самой глубине своей трусливый и суеверный». Бешеный напор Августа на жизнь — в основе физиологичен. Поэтому каждое недомогание — каждый нервный шок дает мгновенную реакцию малодушия. Август теряет голову, Август плачет, Август временно «обращается к религии». «Август за последние дни заметно поправился, и в той же мере к нему вернулись его приверженность к мирскому и его дерзновенность; он плевал теперь на христианство, он сознавал свое величие и отвечал:

— Меня не зароят в землю, меня сожгут».

Лживость и простодушие, бескорыстие и тщеславие, выносливость и слабонервность — сведены в социально-биологическое единство. Образ Августа — методологическая удача и в то же время провал.

Провал — поскольку книга Гамсуна стремится быть программным романом, где персонажи расставлены по идеологической схеме: «крепкие» против «слабых», «деревенские» против «городских». Наивно было олицетворить капитализм в бродяге. И для осуждения индустриального общества мог найтись материал более грозный, чем фигура трогательного прожектера Августа, у которого собственность не пристает к рукам. Впрочем, с чисто агитационной точки зрения это не случайно. Капиталистический мир осужден не с позиций пролетариата, но с позиций реакционного крестьянства. Крестьянству и мелкой буржуазии надо внушить, что в промышленном прогрессе таится угроза принципу собственности.

Социология «Августа» складывается из теоретического недомыслия и агитационных передержек. Отсюда — все искривления персонажей: грубая тенденциозность в подаче деревенских бедняков, изображенных

хулиганами или дураками; схематичность Эзры; фальшь в идеологическом осмыслении Паулины и Августа, в силу которого крепкое крестьянство — представлено лавочницей, а промышленная буржуазия — деклассированным авантюристом.

Персонажи Гамсуна — как математическая операция, произведенная искусно, но неверно, потому что ошибка вкралась в условие задачи.

Никакое мастерство не спасет от этих провалов социальный роман, оперирующий теоретически беспомощными и исторически-реакционными социальными представлениями.

## К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе

*Д. Благой.* Развитие реализма в творчестве Пушкина (Литературная учеба. 1935. № 1).

*А. Цейтлин.* Наследство Пушкина (Литературное наследство. 1934. № 16–18).

*И. Виноградов.* Путь Пушкина к реализму (там же).\*

Вопрос о реализме Пушкина становится одной из центральных тем пушкиноведения. Перед нами явление исторически чрезвычайно сложное. Ни Пушкин, ни его современники не употребляли слова *реализм*; они пользовались иным кругом понятий для обозначения фактов, которым мы сейчас присваиваем имя реализма, потому что в исторической перспективе мы видим, куда эти факты вели, в истоке каких явлений они стояли, с каким движением общеевропейской культуры — великим представителем которой явился Пушкин — эти факты были связаны. Терминологическая зыбкость порождает опасность упрощения; слишком легко не заметить специфичности пушкинского реализма, механически перенести на Пушкина черты позднейших реалистических систем.

На материале нескольких новейших пушкиноведческих работ, посвященных проблеме реализма Пушкина, мы хотим показать, с какими недостаточными средствами, как небрежно и вместе с тем как решительно даются ответы на вопрос, который, казалось бы, требует от историка литературы величайшего чувства ответственности.

Прежде всего, реализм превращается в догматическое понятие, лишенное конкретного исторического содержания. Дело представляется примерно так: в литературе что реалистично, то хорошо; что хорошо, то реалистично. Пушкин — величайший русский поэт; проявляя свое положительное отношение к Пушкину, литературоведы стремятся найти у него реализма как можно больше и на как можно более ранних этапах

---

\* Печатается по: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.: Л., 1936. Т. 2. С. 387–401.

творчества: «Уже в ранний классический период своей деятельности он время от времени создает реалистические описания» (А. Цейтлин). «Тенденции к реалистической передаче действительности находим уже в самых ранних произведениях Пушкина» (Д. Благой).

Пушкин раннего периода — это Пушкин-арзамасец, карамзинист. Карамзинисты, осуществлявшие в России тот процесс очищения и рационализации языка, который имел место во Франции еще в XVII веке, были связаны с традициями французского классицизма. Сейчас это общеизвестно. Таким образом, исследователю прежде всего приходится столкнуться с вопросом о роли классицизма в творческом развитии Пушкина. Д. Благой, например, при постановке этого вопроса исходит из двух противоречащих друг другу положений.

С одной стороны подчеркивается, что и в классической литературе XVIII века уже существовали элементы реализма; с другой стороны, чтобы доказать, что лицейский и послелицейский Пушкин выделялся среди карамзинистов особыми реалистическими задатками, Д. Благой создает у читателя впечатление, что теоретики классицизма предписывали поэту обязательное искажение действительности: «Теоретики классицизма не только не требовали от одописца точного соответствия действительности, но считали такую точность прямым пороком. Буало решительно заявлял, что плох тот певец, который

...подвиг нам поет, содеянный мечом,  
Справляясь с фактами, и с местом, и с числом.

Одописцу, который хочет соблюдать в своих стихах верность действительности, Аполлон отказывает, по утверждению того же Буало, в «священном творческом огне».

Это — о Буало, создавшем формулу, которая давно уже стала хрестоматийной:

Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable;  
Il doit régner partout et même dans la fable («Épître» IX.)

Французский классицизм — система, выразившая культуру двух веков, вместившая Расина и Корнеля, Вольтера и Шенье, — это явление такого масштаба, что не следовало бы давать о нем читателю «Литературной учебы» столь неточные сведения, начиная с неточного перевода. Если цитата должна охарактеризовать воззрения крупнейшего теоретика французского классицизма, лучше было бы привести эту цитату в подстрочном прозаическом переводе. Для устранения возможных сомнений приведу соответствующее место в подлиннике:

Loin ces rimeurs craintifs, dont l'esprit flegmatique  
 Garde dans ses fureurs un ordre didactique;  
 Qui, chantant d'un héros les progrès éclatants,  
 Maigres historiens, suivront l'ordre des temps.  
 Il n'osent un moment perdre un sujet de vue;  
 Pour prendre Dôle, il faut que Lille soit rendue.  
 Et que leur vers exact, ainsi que Mézeray,  
 Ait fait déjà tomber les remparts de Courtrai.  
 Apollon de son feu leur fut toujours avare. («L'art poétique». Chant II)

Совершенно очевидно, что Буало протестует здесь не против соблюдения верности действительности, а против робости воображения, мелочности и педантизма. Д. Благой характеризует отношение Буало к оде, но в таком контексте, что читатель, особенно малоподготовленный, на которого рассчитана статья, непременно распространит эту характеристику на поэтику классицизма в целом. Мне кажется, нет нужды пространно доказывать, что рационалистическая поэтика, выросшая на почве культуры логики и здравого смысла, не могла предписывать умышленное «искажение действительности» (другой вопрос — какова объективная познавательная ценность и объективная реальность того соответствия действительности, какое могло осуществляться средствами классицизма). В «L'art poétique» Буало настойчиво возвращается к требованию «правдоподобия».

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable  
 Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.  
 Une merveille absurde est pour moi sans appas:  
 L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

.....  
 Toutefois aux grands coeurs donnez quelques faiblesses.  
 Achille déplairait, moins bouillant et moins prompt:  
 J'aime à lui voir verser des pleurs pour un affront.  
 A ces petits défauts marqués dans la peinture,  
 L'esprit avec plaisir reconnaît la nature.

.....  
 Conservez à chacun son propre caractère.  
 Des siècles, des pays, étudiez les moeurs;  
 Les climats font souvent les diverses humeurs.

.....  
 Que la nature donc soit votre étude unique,  
 Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique.

.....  
 Jamais de la nature il ne faut s'écarter.  
 Contemplez de quel air un père dans Terence

Vient d'un fils amoureux gourmender l'imprudence;  
 De quel air cet amant écoute ses leçons  
 Et court chez sa maîtresse oublier ces chansons.  
 Ce n'est pas un portrait, une image semblable,  
 C'est un amant, un fils, un père véritable.

Как известно, даже три единства Буало обосновывал тем, что «неестественно», чтобы герой в первом действии был младенцем, а в последнем — взрослым мужчиной, или чтобы действие переносилось из одной местности в другую.

Конечно, классическое «подобие прекрасной природе» имеет мало общего с реализмом XIX века; это не принцип отражения конкретной единичной вещи, но принцип соответствия известным логическим категориям, устанавливаемым познающим разумом. Если игнорировать в классицизме эту рационалистическую познавательную основу, если огульно сводить классицизм к «надутости» и витийству, — то непременно придется целый ряд явлений, органически принадлежащих классической эстетике, вынести за ее пределы и назвать их другими именами: например, именем реализма, к которому они не имеют отношения. Так, Д. Благой ссылается на известные замечания Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова: «В другом стихотворении Батюшкова он же с неодобрением отметил строку: «Как ландыш под серпом убийственным жнеца», приписав на полях: «Не под *серпом*, а под *косою*; ландыш растет в лугах и рощах — не на пашнях засеянных». Д. Благой истолковывает эту запись как борьбу Пушкина-реалиста с «неправдоподобием, несоответствием изображаемой действительности». Между тем подобные толкования могут только затемнить вопрос о природе пушкинского реализма. Вот, например, другая цитата:

«В стенах внезапно укрепленна,  
 И зданиями окруженна, —

что зданиями окруженна, я знаю, а что в стенах укрепленна — этого я не понимаю; еще бы мне понятнее было, ежели б было сказано: стенами укрепленна; хотя Нева стенами не укрепленна, кроме крепости. А укреплен Петербург, да не стенами, Кронштадтом...»

«И в поле весь свой век живет;

В поле весь свой век живет пастух, а воины в поле выходят, а живут часто и не в полях <...>» и т. д.

Эти замечания — совершенно так же, как пушкинские относительно серпа и косы, — трактуют о правдоподобию реалий; находятся же они

в «Критике на оду», полемической статье Сумарокова, направленной против Ломоносова и написанной, вероятно, в 1747 г., во всяком случае, не позднее 1751 г.

Требование правдоподобия и логического соотношения отображаемых реалий — один из основных принципов классицизма, в полной мере унаследованный карамзинистами. Переписка арзамасцев изобилует взаимными критическими разборами, в которых наряду с замечаниями грамматического и чисто стилистического порядка огромную роль играет именно *правка реалий*. Такой правкой занимались и Жуковский, и Вяземский, и А. И. Тургенев, и молодой Пушкин.

Классическое требование правдоподобия служило полемическим оружием очень долго — от Сумарокова до 30-х годов, когда его обратили против романтизма. В 1827 г. в «Атенее» появился резко враждебный разбор «Евгения Онегина», подписанный буквой «В»:

*«На красных лапках гусь тяжелый  
Задумал плыть по лону вод <курсив мой. — Л. Г.>.*

Не уплывет далеко на красных лапках. — Неверно также выражение: «плыть по лону», лоно — означает глубину, недра.

Скакать верхом в степи суровой?  
Но конь, притупленной подковой  
Неверный зацепляя лед,  
Того и жди, что упадет.

Эпитет *неверный* ко льду едва ли *верен*. Лошадь падает не от того, что *цепляет лед*, а потому, кажется, что не цепляет, скользит».

Если последовательно придерживаться точки зрения Д. Благого, то окажется, что В., сотрудник «Атеней», — очевидно реалист — громит автора «Евгения Онегина» за «неправдоподобие» и «несоответствие изображаемой действительности». Из тупиков этого рода наша пушкинская литература и не выйдет, пока не откажется от догматического понимания пушкинского реализма.

Все это относится не только к теоретическим высказываниям Пушкина, но и, в особенности, к его поэтической практике. Д. Благой пишет о пушкинской «Деревне»: «<...> стиль его резко ломается. Там, где он описывал пейзаж, природу, все было картинно, просто, точно, конкретно: парус рыбака, два озера, деревенские хаты. Поэт живописует здесь кистью художника-реалиста. Наоборот, там, где он говорит об ужасах рабства, описания сразу становятся абстрактными (характерно, что самая картина рабской России заимствована Пушкиным, как это установлено



исследователями, из стихов и писем Парни о рабстве негров)<sup>1</sup>. Взамен предметов и лиц на сцену являются столь излюбленные поэзией XVIII в. олицетворения: «Здесь *барство дикое* <...> присвоило себе», «здесь *рабство точнее* влачится по браздам» (барство, а не баре, помещики; рабство, а не рабы). Архаизируется, переполняется старыми церковно-славянскими словами и выражениями самый словарь (почто, витийство, мание и т. п.). Вся эта часть стихотворения звучит в типичном стиле классической оды XVIII в.». Д. Благой цитирует — в качестве наиболее реалистических — следующие строки из «Деревни»:

Везде передо мной подвижные картины:  
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,  
Где парус рыбака белеет иногда,  
За ними ряд холмов и нивы полосаты,  
Вдали рассыпанные хаты;  
На влажных берегах бродящие стада,  
Овины дымные и мельницы крылаты...

Если в «Деревне» картины рабской России заимствованы из Парни, то подобный пейзаж мог быть свободно заимствован из описательной поэзии конца XVIII в. Делиль — тот самый Делиль, к которому Пушкин впоследствии относился отрицательно, как к поэту мелочному и вычурному, типичному представителю позднего французского классицизма, — Делиль, особенно в своей знаменитой пэме «Сады», как раз отличается детальностью и предметностью описаний.

Là, d'un chemin public c'est la scène mouvante;  
C'est le boeuf matinal qui suit le soc tranchant;  
C'est le fier cavalier qui, distrait en marchant,  
Du coursier, dont sa main abandonnait l'allure,  
A l'aspect d'un passant relève l'encolure;  
C'est le piéton modeste, un baton à la main,  
A qui la rêverie abrège le chemin;  
C'est le pas grave et lent de la riche fermière;  
C'est le pas leste et vif de la jeune laitière,  
Qui, l'habit retroussé, le corps droit, va trottant,  
Son vase en équilibre, et chemine en chantant;

<sup>1</sup> Д. Благой очень правильно сделал, что счел пугливым ознакомить читателя «Литучебы» с этим положением, высказанным в свое время С. А. Венгеровым. Зато А. Цейтлин придерживается другой точки зрения; не вступая, впрочем, в полемику с предшественниками, он сообщает: «В "Деревне" он переходит к отражению современности и создает в этом произведении хотя и не свободные от сентиментальной окраски, но вместе с тем достаточно реалистические картины ужасов крепостнического произвола».

C'est le lourd chariot, dont la marche bruyante  
Fait crier le pavé sous sa charge pesante;  
Le char léger du fat qui vole en un instant  
De l'ennui qui le chasse à l'ennui qui l'attend.  
Regardez ce moulin, où tombent en cascades,  
Sur l'arbre de Cérès, les ondes des Naïades,  
Tandis qu'au gré d'Eole, un autre avec fracas  
Tourne en cercle sans fin des gigantesques bras.  
Plus loin, c'est un vieux bourg que des bois environnent,  
Là , de leurs longs crénaux les cités se couronnent,  
Et le clocher, où plane un coq audacieux,  
Court en sommet aigu se perdre dans les cieux.

«Сады» написаны в 1782 г.

Из множества возможных приведу еще одну цитату:

Как волжанин, люблю близь вод искать прохлады;  
Люблю с угрюмых скал гремящи водопады;  
Люблю и озера спокойный, гладкий вид,  
Когда его стекло вечерний луч златит.  
А временем идя — куда и сам не зная —  
Чрез холмы, чрез леса, не видя сеням края,  
Под сводом зелени, вдруг на свет выхожу,  
И новую для глаз картину нахожу:  
Открытые поля под золотою нивой!  
Везде блестят серпы в руке трудолюбивой!  
Какой приятный шум! какая пестрота!  
Здесь взрослый, там старик, с ним рядом красота;  
Кто жнет, кто вяжет сноп, кто подбирает класы,  
А дети между тем, амуры светловласы,  
Украдкой по снопу, играючи, берут,  
Кряхтят под ношею, друг друга ею прут,  
Валяются, встают и, усмотря цветочик,  
Все врознь к нему летят, как майский ветерочик.

Здесь тоже озеро, закат, серпы, снопы, дети, которые «кряхтят», «валяются» и даже «прут» друг дружку снопами, — и прочий «реализм» (за вычетом амуров и майских ветерочков) — и все это принадлежит Ивану Ивановичу Дмитриеву («Послание Карамзину»).

Ничего не поделаешь — нам и придется признать Дмитриева реалистом, если мы станем на путь механического выделения и сложения отдельных слов. Этот путь и приводит к тому, что в стихотворении «Деревня» выражения «барство дикое» и «рабство тощее» — олицетворения, излюбленные поэзией XVIII в., — относятся к классицизму, а нивы,

мельницы, стада, вообще предметы — уже к реализму. Подобные ошибки неизбежны, поскольку пушкинский реализм рассматривается вне вопроса о целостном миропонимании поэта и вне анализа стиля, понимаемого как система словесного выражения идеологии. К сожалению, конкретный стилистический анализ по большей части отсутствует в работах, затрагивающих вопрос о реализме Пушкина, если не считать статьи в «Литературной энциклопедии», где этот анализ, к сожалению, присутствует. Там, между прочим, сказано, что Пушкин, будучи реалистом, изображал преимущественно осеннее время года как... наиболее распространенное в природе. «У Пушкина преобладает осенний пейзаж («Станционный смотритель», «Граф Нулин», «Домик в Коломне»), образующий собою дождливый и грустный фон действия, но это характерно для реалиста, тяготеющего к обыденному, типическому в природе». Впрочем, «Литературная энциклопедия» в той же статье высказывает и другую точку зрения: «Пушкин далек от предпочтения какого-либо времени года: в «Онегине» действие происходит в различные месяцы, всякий раз глубоко соответствуя переживаниям героев (начало романа — летом, «задумчивая лень» Онегина — осенью, сны Татьяны и смерть Ленского — зимой, *возникновение у Онегина страсти к Татьяне — весной...*)».

Изучение пушкинского стиля, на том или ином его творческом этапе, как целостной мировоззрительной системы сделает невозможным извлечение из юношеских стихотворений поэта отдельных слов и фраз в качестве «реалистических», — потому что тогда раскроется принцип словоупотребления. Молодой Пушкин исходит из условного, специально-поэтического языка карамзинистской лирики, языка повторяющихся формул, в котором каждое слово тяготеет к абстрактности, к утрате своего предметного значения и превращению в знак привычных поэтических представлений. Вот почему, в частности, не следует торопиться с обнаружением реалистических элементов в дружеских посланиях карамзинистов; очевидно, что «треногий стол» или «хата» батюшковских «Пенатов» — это тоже *знаки*, имеющие к реальному дворянскому быту не более близкое отношение, чем лира, меч или Пегас.

Принято отмечать, что уже в южных поэмах Пушкина есть описания. Естественно: без обозначения конкретных предметов вообще не обходилось ни одно повествовательное произведение. Но эти обозначения еще суммарны, еще вещи даются в своих наиболее общих, так сказать аналитических, признаках. Чтобы понять качественно нового Пушкина 30-х годов — нужно сравнить описательные места «Кавказского Пленника» или «Бахчисарайского Фонтана» с поразительно уточненной детализацией вещей и душевных состояний (опять-таки в противо-

вес суммарным элегическим дружбе, любви, разлуке и проч.) — хотя бы в поздней лирике Пушкина («Осень», «Когда за городом задумчив я брожу» и т. д.).

Но, конечно, конкретный анализ ни к чему, если реализм берется не как миропонимание, не как художественный метод, но как патент, выдаваемый «хорошему писателю». Тот реализм, который стремятся во что бы то ни стало найти у лицейского Пушкина и у Пушкина 1817–1820 годов, можно с неменьшим и даже большим успехом найти у его дяди Василия Львовича, у Сумарокова, у В. Майкова (разумеется, речь идет не о сравнении художественного качества). Если это не случилось, то потому лишь, что этих писателей никто не считает нужным награждать патентом. Но Пушкину оказана плохая услуга. Выходит, что реализм существовал уже в классицизме, что Пушкин сам был реалист по природе и от молодых ногтей; только сначала реализма в нем было мало, а потом, с годами, становилось все больше и больше; сначала он был реалистом, скажем, в первой и третьей строфе стихотворения, а во второй еще классиком или романтиком. Вся эта картина благополучного количественного наращивания реализма, чуть ли не биологически присущего поэту, разумеется, не имеет ничего общего с подлинным творческим путем Пушкина, путем великих трудностей и великих исканий. Объявить шестнадцатилетнего Пушкина органическим реалистом — значит уничтожить величайшую заслугу поэта, заслугу гениального переворота, выхода к принципиально новому пониманию и отображению мира.

Чтобы понять во всей его специфичности тот реалистический метод, который Пушкин создал в конце своего творческого пути, придется отправляться и от проблематики романтизма, захватывающей Пушкина в 20-х годах, и, в первую очередь, от эстетики классицизма, формировавшей его раннее творчество. Теоретически известно, что в основе этой эстетики лежало жанрово-иерархическое мышление, соотносительное феодальным представлениям о незыблемой иерархии социальных ценностей (отсюда теория трех «штилей»). Между тем на практике у нас слишком часто забывают о том, что поэтика классицизма допускала и даже обязательно предполагала конкретный, бытовой и даже «простонародный» материал, но только прикрепляла его к определенному месту своей социально-эстетической шкалы, к «низшим жанрам». Вот почему предвзятые поиски реализма в комедии, басне, сатире XVIII в. спутывают историческую перспективу и затемняют социальную сущность явления (ведь, помимо всего прочего, реализм окажется тогда орудием феодальной культуры). Когда реализм становится миропониманием и методом, он осмысляет действительность в целом. Классицизму.

напротив того, совершенно не была свойственна концепция единой действительности. В классицизме эмпирическая действительность, прежде чем стать эстетическим объектом, рассекается и разносится по отдельным категориям, устанавливаемым разумом и иерархически между собой соотношенным. В классицизме бытовое и конкретное — только один из возможных аспектов, и область его применения строго предопределена шкалой социальных ценностей. Так вот, когда эстетическая система предписывает изображать мужика одним способом, а барина — другим, — можно говорить о бытовых элементах этой системы, но нельзя говорить о реализме как о миропонимании, как о стиле<sup>2</sup>.

Зато в тех случаях, когда русский классицизм говорил бытовым языком, он говорил с чрезвычайной резкостью. В этом отношении характерна русская героико-комическая поэма, закономерно включавшаяся в уложение классицизма и восходившая к шуточным поэмам Скаррона и Буало. Василий Майков был сумароковцем, т. е. принадлежал к литературной группе, наиболее последовательно ориентировавшейся на французский классицизм; он писал торжественные оды, что не помешало ему написать в высшей степени грубую поэму «Елисей или раздраженный Вахх»:

Чтоб Зевс мой был болтун, Ермий шальной детина,  
Нептун, как самая преглупая скотина,  
И, словом, чтоб мои богини и божки  
Изнадорвали всех читателей кишки.

.....  
Там много зрелось расквашенных носов,  
Один был в синяках, другой без волосов,  
А третий отирал свои замерзлы губы,  
Четвертый исчислял, не все ль пропали зубы  
От поражения сторонних кулаков.  
Там множество сошлось различных дураков.

Едва ли не в каждой статье, касающейся проблемы русского реализма, приводятся негодующие отзывы критики о «Руслане и Людмиле». И. Виноградов пишет: «Борьба идет против грубости, “простонародности” темы и языка. Критика возмущает самый выбор “предмета” из народных сказок, возмущают выражения “удавлю”, “щекотит ноздри

---

<sup>2</sup> В настоящее время термин «реализм» употребляется как для обозначения исторически определенного литературного направления, так и для обозначения известного типа творчества, — в этом именно смысле мы говорим о гомеровском или шекспировском реализме. Но нельзя расширять это понятие до бесконечности, безразлично включая в него любые явления мировой литературы; в том числе явления наиболее чуждые реалистическому миропониманию, как, например, французский классицизм.

копием»» (рифму «кругом — копием» другой критик — Воейков — назвал «мужицкою»)<sup>3</sup>, «я еду, еду, не свищу, а как наеду, не спущу», «рукавица» и т. п. Примечательно и то широко известное сравнение, которым критик иллюстрировал свое возмущение: «Если бы в московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаем невозможное возможным) гость с бороδοю, в армяке, в лаптях, и закричал бы зычным голосом: здорово, ребята! неужели бы мы стали таким проказником любоваться?»

Между тем очевидно, что, по сравнению с «Елисеем» или хотя бы с сатирой того же Воейкова «Дом сумасшедших», «Руслан и Людмила» — салонная вещь. Литераторов старой школы в пушкинской поэме раздражало другое: явное нарушение жанровой иерархии, смешение комических, бурлескных элементов с лирическими и эпическими. С точки зрения консервативно-дворянской эстетики человек «с бородою, в армяке, в лаптях» вполне терпим и даже необходим на своем месте; он возмущает не сам по себе, а именно тем, что он втерся в «благородное собрание». Реализм не в чихании, не в оплеухах и рукавицах; и, разумеется, в «Руслане и Людмиле» еще нет никакого реализма, но там есть очень важные для пушкинской эволюции элементы романтического отказа от иерархии жанров. Отчасти в этом значение романтизма в творческом становлении Пушкина.

Понятие *романтизм* покрывает собой большое количество разнообразных и разновременных явлений, объединяемых все же общей противопоставленностью феодальной культуре. Ломя иерархическую шкалу, романтизм стремился постичь единую действительность в вечном противоречии ее элементов, в бесконечной пестроте и движении, во взаимодействии серьезного и смешного, возвышенного и обыденного. Вот почему из определенных романтических формаций (не из всех, конечно) прорастал реализм. Так именно обстояло с левым французским романтизмом 20-х годов; в этом литературном движении, создавшем Бальзака, границы соприкасаются чрезвычайно тесно.

Пушкин принадлежал молодой культуре, которая именно в силу своей молодости была очень емкой. Почти что одновременно она осваивала явления, принадлежавшие разным этапам европейской культуры. На протяжении немногих лет в творчестве Пушкина отразились разнообразные формации западного романтизма: предромантические искания (Оссиан, Парни), экзотика и патетика раннего Байрона, байроновская ирония эпохи

---

<sup>3</sup> Без сомнения «мужицкою» потому, что здесь слово «копием» дано хотя и в славянской форме, но в русской огласовке.

«Беппо» и «Дон-Жуана», историзм Вальтер Скотта, теоретические воззрения ранних французских романтиков — де-Сталь и Бенжамена Констан (воспитанный на рационализме просветительной философии, Пушкин остался внутренне чужд «туманному» немецкому романтизму); наконец, шекспиризм Пушкина, имевший огромное значение не только для пушкинской драматургии, но вообще для разрешения проблемы героя и характера в его творчестве, шекспиризм Пушкина был глубоко связан с основами романтического миропонимания.

Однако понятие романтизма нередко упрощается не в меньшей степени, чем понятие классицизма. Классицизм — это «витийство»; романтизм, собственно, тоже «витийство», только романтическое. Но тогда как же быть с тем, что Пушкин назвал «Бориса Годунова» «романтической трагедией»? Остается снисходительно исправить Пушкину терминологию. «В письмах к друзьям, — пишет Д. Благой, — поэт, еще не вполне освободившийся от фразеологии своего первого романтического периода, называет “Бориса” “истинно романтической трагедией”. Но на деле... поэт ставил своим Годуновым задание чисто реалистического порядка». В статье «Реализм “Бориса Годунова”» («Звезда». 1935. № 4) А. Марголина пишет: «Пушкин не употребляет слова «реализм», он считает себя романтиком, а “Бориса Годунова” романтической трагедией, вкладывая в эти понятия иное, непривычное содержание». — Для кого, собственно, непривычное? Для Пушкина и его современников было вполне привычно вкладывать в романтизм понятия историзма, народности, правдоподобия и раскрепощенной литературной формы. Антиисторическая подстановка понятий, упрощая и обедняя эволюцию Пушкина, не оставляет возможности понять во всей специфичности каждый ее этап. Пушкин 20-х годов — выразитель в русской культуре общеевропейского романтизма; Пушкин, который параллельно корифеям французского романтизма, — своеобразным путем, — *изнутри* романтической эстетики, а *не вопреки* этой эстетике, шел к новому реальному пониманию мира, — эта картина столь грандиозная, что не стоит жертвовать ею ради надуманного образа Пушкина — реалиста с пеленок.

Но для того, чтобы историческая жизнь Пушкина представилась закономерным развитием миропонимания и стиля, а не хаосом механически соединяемых кусков, — необходимо, кроме всего прочего, гораздо более осторожное обращение с пушкинской хронологией, чем то, какое нередко имеет место. Проза 30-х годов, «История Пугачева», «Медный Всадник», «Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Борис Годунов», «Граф Нулин» — как произведения равно реалистические — рассматриваются в одной плоскости. Промежутки в 6–8–10 лет не принимаются

во внимание. Нужно ли говорить о том, что значит промежуток в восемь лет для Пушкина, при исключительной интенсивности его творческого роста.

«Решительный поворот Пушкина к изображению процессов реальной действительности происходит в 1823 г., когда поэт пишет первую главу «Евгения Онегина»; за «Онегиным» следует шутивная поэма «Граф Нулин» и историческая трагедия «Борис Годунов» (А. Цейтлин). Здесь «Онегин» использован для доказательства того, что Пушкин уже в 1823 г. был реалистом. Но существует и обратная тенденция: тенденция превратить «Онегина» в произведение 30-х годов. И. Виноградов пишет: «Евгений Онегин» писался почти 10 лет (1822–1831 гг.)... Между первой главой — шутивным изображением молодого повесы — и последними главами с их темами «низкой природы», «русской души», «нравственного долга» и т. п. — большая разница». И ниже: «<...> Пушкина начинает занимать вопрос именно о низкой действительности. Интерес этот более всего усиливается около 1830 г., в период писания последних глав «Онегина» и повестей Белкина». Под последними главами могут, скажем, подразумеваться последние три главы. Но ведь только VIII глава закончена в 1830 г. (в 1831 г. дописано лишь письмо Онегина), VII глава закончена в 1828 г., VI глава — в 1826 г. Сводить эти даты в одну — не приходится. Сам И. Виноградов сразу вслед за приведенными строками, для иллюстрации своего положения о «низкой действительности» в главах, написанных около 1830 г., приводит цитаты из V главы («Зима!.. Крестьянин, торжествуя...», именины у Лариных), написанной в 1826 г. Все эти неточности не случайны: они бессознательно проистекают из стремления оторвать первые главы «Онегина» от последних, якобы написанных около 1830 г. Между тем, если первая глава задумана еще в ином, более легком тоне, чем весь роман, то этого нельзя уже сказать о II–III главах. И очевидно, что в 1824–1825 г., в Михайловском. Пушкин владел уже единством художественного замысла. Семь глав «Онегина» закончены уже в 1828 г., а к 1831 г. относится, собственно, только письмо Онегина. В основном «Онегин» — произведение 20-х годов, начатое одновременно с «Бахчисарайским Фонтаном», писавшееся одновременно с «Цыганами», в главных чертах законченное раньше «Полтавы». Эти даты красноречивы; они требуют истолкования. Тут либо придется принять что-нибудь вроде своеобразной, почти клинической теории «рецидивов», которую предлагает Д. Благой («В конце 20-х годов в его творчестве возникают возвраты-рецидивы «класицизма» («Полтава», послание «К вельможе»). Через некоторое время, знаменитой болдинской осенью 1830 года, он оказывается во власти вновь нахлынувших на него



романтических настроений»); либо придется признать: хронологическое сосуществование «Онегина» с «Бахчисарайским фонтаном», с «Цыганами», с «Полтавой», с элегиями 20-х годов свидетельствует о том, что в годы основной работы над «Онегиным» у Пушкина еще не было реалистической концепции, объемлющей действительность в целом. По мере того, как Пушкин шел к этой концепции — чтобы овладеть ею в последние годы, — он преодолевал в себе жанровое мышление, унаследованное от французских классиков и русских карамзинистов; но в период, когда возникал замысел «Онегина», жанровое мышление для Пушкина еще актуально: роман в стихах — особый жанр, позволяющий применить особый принцип рассмотрения действительности, вовсе еще не обязательный для всего творчества в целом.

Этот принцип рассмотрения в «Онегине» Пушкину дала *романтическая ирония*, та высокая ирония, которую теоретически провозгласили иенские романтики, которая впоследствии стала методом Байрона эпохи «Беппо» и «Дон-Жуана», методом Гейне. Иронический метод — существенный этап в процессе прорастания реализма из романтической культуры.

Если классицизм строжайшим образом прикреплял вещи к определенным местам, если он проводил резкое различие между высоким и низким, между комическим и трагическим, то романтизм, напротив того, выдвигал принцип смешения, промежуточных форм, бесконечных переходов. С романтической точки зрения каждая вещь представлялась многогранной. Одна и та же вещь оказывалась то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной в одно и то же время. Пушкин остался равнодушен к философскому обоснованию иронии у немецких романтиков. Он воспринял романтическую иронию главным образом через Байрона, обратившего ее в орудие общественной сатиры. В условиях тогдашней русской действительности иронический стиль приобретал особый смысл. Он с исключительной остротой выразил известные стороны сознания дворянской интеллигенции 20-х годов. Ведь наряду с политическими борцами — декабристами, из той же среды под влиянием аналогичных условий выходили и скептики, в которых сознание социальной неудовлетворенности сочеталось с сознанием безнадежности. В «Онегине» Пушкин изобразил скептика своего времени, идеологически и социально неустроенного человека, и от социальной природы героя неотделимо все построение романа и разработанный в нем иронический стиль.

Для поэта, воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок

в реалистическое миропонимание был, разумеется, невозможен. Допускать это — значит безнадежно упрощать процесс идеологической и литературной эволюции Пушкина и его современников. Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному, от условного к реальному оказалась романтическая ирония. Д. Благой пишет об «Онегине»: «Элементы реализма проникают и в это последнее убежище пушкинской романтики. Романтически-мечтательный вздох лирических отступлений завершается чаще всего резко реалистической концовкой». Корень ошибки в том, что Д. Благой не хочет отвлечься от понимания романтизма как «витийства» и потому должен толковать стиль «Онегина» как механическое столкновение и сложение двух противоречивых элементов. На самом деле «мечтательный вздох лирических отступлений» и «реалистическая концовка» — это единство противоречия, осуществляемое романтической иронией. Романтическая ирония — не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным. Искусству этого взаимодействия Пушкин, как и европейские романтики, учился у Шекспира. В 1828 г. Пушкин писал: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым, даже низким слогом, но волос становится дыбом от гамлетовых шуток». В «Онегине» Пушкин с умышленной «несерьезностью» говорит о любви, о страданиях, даже о смерти своего героя:

Онегин сохнет, и едва ль  
Уж не чахоткою страдает,  
Все шлют Онегина к врачам,  
Те хором шлют его к водам.

Письму Онегина предпосланы строки:

Смелей здорового, больной  
Княгине слабою рукой  
Он пишет страстное посланье.  
Хоть толку мало вообще  
Он в письмах видел не вотще,  
Но, знать, сердечное страданье  
Уже пришло ему не в мочь.  
Вот вам письмо его точь в точь.

Но сущность пушкинского метода в том, что, несмотря на «несерьезную» интродукцию, письмо Онегина принадлежит к самым потрясающим стихам о любви, какие существуют в мировой литературе. Здесь то же соотношение, что и в строфах, посвященных смерти Ленского. Д. Благой толкует эти строфы согласно своей теории столкновения двух

стилей: «Разговор» предпослан Онегину не зря. На протяжении всего романа звучат те же два голоса, два отношения к действительности — поэта и прозаика, романтика и реалиста, — которые с такой отчетливостью выражены в речах двух персонажей «Разговора»... Вспомним знаменитое лирическое обращение к читателям по поводу гибели Ленского:

Друзья мои, вам жаль поэта...

Это словно бы говорит поэт «Разговора». А вот что отвечает ему «Книгопродавец»:

...поэта  
Обыкновенный ждал удел...

Вряд ли когда-либо великие произведения мировой литературы создавались на основе «двух отношений к действительности»<sup>4</sup> — в одно и то же время. В данном случае это, конечно, одно отношение к действительности, и существеннее всего в нем то, что *плаксивые бабы, лекаря, халат* и даже *рога* не отнимают в конечном счете у смерти Ленского ее трагического и лирического смысла. В противопоставлении двух строф — диалектика темы смерти Ленского, и сложное движение как бы разрешается, синтезируется в строках:

Но что бы ни было, читатель,  
Увы! любовник молодой,  
Поэт, задумчивый мечтатель,  
Убит приятельской рукой.

В «Онегине» Пушкин отказывается и от условной приподнятости своих ранних романтических поэм, и от абсолютных истин и неподвижных ценностей, свойственных философии и эстетике классицизма. Но тем самым снимается и понятие безотносительно *низкого, грубого* в том смысле, в каком оно присуще классицизму. Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. В этом равноправии вещей — глубочайший социальный смысл иронического сти-

<sup>4</sup> Гораздо дальше идет в этом отношении А. Марголина в статье «Реализм “Бориса Годунова”»: «От классицизма — царственные герои, государственная проблематика, самое разрешение проблемы законности царской власти <...> От романтизма — колебания устоев, уничтожение этических схем. От реализма — попытка материалистического объяснения исторических событий, раскрытие героев во всей полноте их проявлений».

ля, его реалистические потенции. Современники ощущали эти потенции, хотя термин «реализм» и не был им известен. В 1825 г. Полевой писал: «Пушкину суждено быть *первым* и в исполнении поэм и в изображении своих поэм. Надобно сказать, что вообще новые поэты в сочинениях сего рода открыли новые стороны, неизвестные старинным сочинениям: *Налой* или *Похищенный локон* однообразны, поэт только смешит; но Байрон не смешит только, но идет гораздо далее. Среди самых шуточных описаний он резким стансом обнаруживает сердце человека, веселость его сливается с унылостью, улыбка с насмешкою, и в таком положении, как Байрон к Попу, Пушкин находится к прежним сочинителям шуточных русских поэм... И с каким неподражаемым умением рассказывает наш поэт: переходы из забавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца — очаровывают читателя».

Для демонстрации реализма «Евгения Онегина» охотнее всего приводят описание деревенских имений:

С своей супругою дородной  
Приехал толстый Пустяков;  
Гвоздин, хозяин превосходный,  
Владелец нищих мужиков;  
Скотинины, чета седая,  
С детьми всех возрастов, считая  
От тридцати до двух годов;  
Уездный франтик Петушков;  
Мой брат двоюродный, Буянов,  
В пуху, в картузе с козырьком  
(Как вам, конечно, он знаком),  
И отставной советник Флянов,  
Тяжелый сплетник, старый плут,  
Обжора, взяточник и шут.

Это поразительные стихи, но не в них Пушкин осуществляет новое понимание мира. В этой строфе ссылки на Фонвизина и В. Л. Пушкина не случайны: Пушкин — бытописатель идет здесь по следам своих предшественников, уступая им в резкости натуралистических деталей. Нового Пушкина надо искать в другом:

То видит он: на талом снеге,  
Как будто спящий на ночлеге,  
Недвижим юноша лежит,  
И слышит голос: что ж? убит!  
То видит он врагов забвенных,

Клеветников и трусов злых,  
 И рой изменниц молодых,  
 И круг товарищей презренных.  
 То сельский дом — и у окна  
 Сидит *она*... и всё она!..

Он так привык теряться в этом,  
 Что чуть с ума не своротил,  
 Или не сделался поэтом.  
 Признаться: то-то б одолжил!  
 А точно: силой магнетизма  
 Стихов российских механизма  
 Едва в то время не постиг  
 Мой бестолковый ученик.  
 Как походил он на поэта,  
 Когда в углу сидел один.  
 И перед ним пылал камин,  
 И он мурлыкал: *Benedetta*  
 Иль *Idol mio*, и ронял  
 В огонь то туфлю, то журнал.

И *магнетизм*, и *механизм*, и *журнал*, и *туфля* вошли в лирический контекст не париями, вечно осужденными нести на себе печать грубости и комизма, но равноправным элементом. Так Пушкин уничтожил раздел между специальными поэтическими формулами и словами вообще. Замкнутую поэтическую речь он открыл словам из быта, неисчерпаемо многообразным представителям действительности, и позволил им приобретать лирический смысл. Вот это — то как раз, чего не могло быть ни у классиков, ни у карамзинистов, ни у Пушкина южных поэм и даже, может быть, первой главы «Онегина». Это открытие, по своей принципиальности подобное открытиям Толстого, который заставил Каренина в момент страшного объяснения с женой запутаться в словах: «вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... пеле... пелестрадал», — и сделал так, что получилось не смешно, а трагично. В этом смысле «Евгений Онегин» — переворот, вернее, начало переворота, потому что здесь Пушкин еще не может уйти от иронии в процессе раскрепощения слова от жанровой иерархии, от условной поэтической абстракции. Пушкин 30-х годов вышел из «Онегина», но в 30-х годах он переступил и через романтическую иронию; в прозе, в «Медном Всаднике», в поздней лирике он нашел способ прямого рассмотрения вещей.

Очень часто цитируются знаменитые строфы из «Путешествия Онегина», в которых Пушкин говорит о двух периодах своего творчества:

Иные нужны мне картины:  
Люблю песчаный косогор,  
Перед избушкой две рябины,  
Калитку, сломанный забор... и т. д.

Смысл этих строк вовсе не в том, что Пушкин заговорил об избе и рябине, об утках и балалайке; об этом в русской поэзии неоднократно говорили до Пушкина, — но только говорили как о предметах «низких». Пушкин впервые показал, что скудный русский пейзаж эстетически равноправен экзотике моря, скал и пустынь. «Простонародные» слова, словесное сырье, непричастное отобранному «языку богов»<sup>5</sup>, он обратил в ряд идеологических ценностей.

Эти соображения непосредственно подводят нас к источнику многих ошибок. Дело в том, что вопрос о пушкинском реализме обычно трактуется в связи с вопросом о «снижении» темы и литературного стиля. «Пушкин сам все время иронизирует, — пишет Благой о «Руслане и Людмиле», — над своими сказочными героями и тем непрестанно реалистически «снижает» их. Особый прием утверждения реализма, который с таким блеском и последовательностью будет проводиться им в «Евгении Онегине»». Прежде всего должен быть как-то раскрыт самый термин *снижение* (некоторые историки литературы, употребляя этот термин, заключают его в кавычки — отчего он не становится более плодотворным). Если не ограничиться сравнением одних слов с другими, если искать социальный смысл понятий *сниженный*, *низкий* — и соотносительного им понятия *высокий*, то окажется, что основу этих понятий, по крайней мере в их наиболее четком, полном, последовательном виде, мы найдем в классицизме, где они сопряжены со всей системой феодального, сословного мышления. Понятие высокого и низкого, в их непреодолимой расчлененности, — краеугольный камень эстетики классицизма. Эстетика эта оказалась очень устойчивой: инерция жанрово-иерархического мышления не только в значительной мере еще владеет сознанием карамзинистов, но проникает и в поэтическую практику 30-х–40-х годов. Но во всяком случае это была инерция представлений, уже изживавшихся именно в наиболее прогрессивных формациях культуры. Романтическая литература полна еще пафосом преодоления; романтическая ирония — на ощущении двух начал, высокого и низкого (трагического и

---

<sup>5</sup> Это один из существенных факторов эволюции Пушкина, но, разумеется, он не исчерпывает ни реалистических тенденций «Онегина», ни тем более содержания пушкинского реализма 30-х годов. Последнее складывалось из целого ряда явлений, которые еще предстоит исследовать.

комического), и на отказе от того соотношения, которое для этих начал установил классицизм. В реализме, как в созревшем историческом образовании, — противоречие уже снято. Понятие низкого, следовательно, и сниженного, в сущности, как нельзя более чуждо реалистическому мышлению, для которого существует «нормальная» действительность, действительность видимая и постигаемая в своем единстве. Когда в XVIII в. Сумароков или Василий Майков писали о мужиках, то для них это было снижение, потому что речь шла о предметах «низких» с социальной точки зрения, низких и бурлескных с эстетической точки зрения. Но когда Некрасов написал:

Где бы сеятель твой и хранитель,  
Где бы русский мужик не стонал

то уж это никак не снижение. Ведь смысл великой некрасовской реформы в том, что она позволила слову *мужик* звучать так, как звучали прежде слова *царь* и *бог*.

Жанрово-иерархические представления, как вообще вся рационалистическая культура XVIII века, глубоко вошли в сознание Пушкина. Когда Пушкин совмещает высокое с низким, комическое с серьезным, то это не обход, не игнорирование факта, это преодоление, в которое вложена вся сила побеждаемой трудности.

В «Онегине» немало бытописательного материала, по отношению к которому термин *снижение* уместен, потому что речь идет о сатирическом аспекте, обязательно лишаящем вещь ее социальной ценности, «высокости». Таково именно сатирическое описание деревенских именин и проч. Но только материал этот привлекается литературоведами для крайне сомнительных выводов. Д. Благой цитирует:

«А муж в углу за нею дремлет,  
В просонках *фора* закричит,  
Зевнет и снова захрапит.

Каватины, мольбы и храп мужа.

И элементы реализма не только все время борются в «Евгении Онегине» с элементами романтики, но в общем итоге романа одерживают решительную победу».

Так вот, если пушкинский реализм измерялся бы «храпом» и вообще степенью снижения натуры, то Пушкину несомненно пришлось бы уступить первое место своему дяде Василию Львовичу, который еще в 1810 г. в «Опасном Соседе» безукоризненным александрийским стихом писал:

Вся провонявшая и чесноком и водкой,  
Сидела сводня тут с известною красоткой — и т. д.,

не говоря уже о других выражениях, до такой степени «разговорных», что их приходится заменять точками.

Подлинно реалистическое мировоззрение не снижает, а возвышает вещи, потому что оно в принципе признает все вещи, существующие в действительности, равноправными объектами познания и потенциальными носителями трагической, героической, лирической эмоции. Это не значит, что реализм не способен к оценке; но он заново дифференцирует жизненные ценности, устанавливает их соотношение — в зависимости от социальной природы, от мировоззрения писателя; реализм не исходит из заранее заданной формальной принадлежности понятия к определенной смысловой и лексической категории.

Сведение пушкинского реализма (и реализма вообще) к «низкой натуре», намеченное в большей части работ, касающихся этого вопроса, достигло особой отчетливости в статье И. А. Виноградова «Путь Пушкина к реализму»: «Если романтический метод был средством героизации «разочарованности», то средством ее снижения и средством утверждения нового действенного героя явился метод реалистический», — формулирует И. А. Виноградов свою основную установку (см. выше цитату из этой же статьи о «низкой» действительности). На страницах «Литературного критика» (1935, № 12) отмечалась уже ошибочность утверждения Виноградова, что реализм Пушкина «<...> следствие консервативных общественно-политических устремлений Пушкина <...> следствие политического компромисса». Я хочу подчеркнуть только, что вывод Виноградова — не случайный вывод. Если исходить из того, что реализм снижает вещи, т. е. лишает их социальной ценности (ибо как же иначе понимать слово «снижение»?), то нет ничего легче, как прийти к выводу о примиренческой, даже реакционной сущности реализма. И. А. Виноградов базировал свою точку зрения на ряде пушкинских произведений 20-х–30-х годов («Евгений Онегин», «Граф Нулин», «Домик в Коломне», проза) и при этом ни разу не упоминал «Медного Всадника». Казалось бы, «Медный Всадник» является выражением последнего творческого периода Пушкина в гораздо большей степени, чем «Онегин» — в основном написанный в 20-х годах, — чем «Станционный смотритель» или «Домик в Коломне», бесконечно уступающие ему в гениальности замысла и выполнения. Но дело в том, что «Медный Всадник» уж никак не вмещается в концепцию, ставящую знак равенства между снижением и реализмом.



Не буду здесь касаться вопросов о том, насколько политические воззрения Пушкина, ориентированные на европейский конституционализм, действительно являлись консервативными в условиях русской политической ситуации 30-х годов. Несомненно одно: творческий метод зрелого Пушкина — явление социально-прогрессивное. Пушкин 30-х годов глубочайшим образом преодолел инерцию феодальной эстетики. Он освободил поэтическое слово от искусственной жанровой дифференциации, от обязательного бытования в узкой сфере языка «избранного, условленного», как сам он назвал в заметке 1828 года поэтический язык карамзинистов. Он сделал поэтическое слово средством изображения конкретности, вещественной и психологической; средством выражения действительности, противоречивой и бесконечно разнообразной в своем единстве. Но какой бы неповторимо точной детализацией вещей ни достиг Пушкин — для него изображаемый мир никогда не переставал быть объектом идеологического обобщения и разумного познания. В этой рационалистической закваске Пушкина — огромная организующая сила. Через Пушкина проходит путь к величайшим явлениям русского реализма второй половины XIX века.

## Грибоедов. Сочинения.

Редакция Вл. Орлова. Л.: Гослитиздат, 1940.\*

В 1917 году вышел третий том Полного собрания сочинений Грибоедова под редакцией Н. К. Пиксанова. После этого научного, основополагающего издания вплоть до 1940 года издавалось только «Горе от ума». Наконец, Гослитиздат, идя навстречу давно назревшей потребности, выпустил первое советское собрание сочинений Грибоедова, с текстами, проверенными по первоисточникам, с вводной статьей и популярным комментарием. Редактор однотомника Вл. Орлов удачно разрешил стоявшую перед ним задачу.

Кроме «Горе от ума» в однотомник входят другие комедии и водевили Грибоедова, его лирические стихотворения, статьи, путевые дневники и заметки, письма. В особый раздел выделены «Наброски и планы», дающие представление об обширных литературных замыслах Грибоедова, оставшихся неосуществленными. За недостатком места редактору пришлось пожертвовать несколькими мелкими заметками Грибоедова и значительным числом писем, но, благодаря удачному выбору, в издании представлены почти все письма, имеющие литературный, исторический или биографический интерес.

В итоге перед читателем — Грибоедов во весь рост; не только автор «Горя от ума», но и Грибоедов — литератор, теоретик, полемист и, вместе с тем, Грибоедов — блестящий дипломат, государственный деятель большого размаха. В этом плане чрезвычайный интерес представляет напечатанный Вл. Орловым в виде приложения «Проект учреждения Российской Закавказской Компании» — замечательный документ политической мысли Грибоедова.

В этом разнообразном материале читателя ориентирует вступительная статья редактора. Основные положения статьи не вызывают сомнений. Вл. Орлов характеризует общественную и литературную позицию Грибоедова на фоне декабристского движения, подчеркивая при том, что Грибоедов, в отличие от многих декабристов, был реальным политиком, и это заставило его критически отнестись к перспективам русской дворянской революции.

В качестве несомненного достоинства статьи Вл. Орлова необходимо отметить, что декабристские тенденции Грибоедова он раскрывает

---

\* Печатается по: Звезда. 1940. № 12. С. 177–180.

не только в идеологическом, но и в конкретно-литературном плане. Характеризуя «Горе от ума» как декабристское произведение, он дает, например, интересный анализ заглавия комедии, показывает его связь с самой сущностью грибоедовского замысла:

«Проблема “ума” в грибоедовское время была чрезвычайно актуальна и трактовалась широко, как вообще проблема интеллигентности, просвещения, культуры. Можно привести немало данных, свидетельствующих о том, что с понятием “умный” ассоциировалось тогда представление о человеке передовых убеждений, и еще конкретнее — о члене тайного общества».

С литературными воззрениями декабристов Вл. Орлов связывает не только «Горе от ума», но все творчество Грибоедова в целом:

«С вопросом о народности искусства было тесно связано обращение Грибоедова к исторической тематике, характерное для декабристского литературного движения в целом... Декабристы и их литературные попутчики фиксировали внимание на “поворотных”, кризисных моментах исторического процесса, на мятежах и восстаниях, на фигурах тираноборцев и народных вождей — ревнителей “отечественной славы”».

Исходя из этого общего положения, Вл. Орлов рассматривает ряд черновых набросков и неосуществленных планов Грибоедова: драматический пролог о Ломоносове («Юность Вещего»), фрагмент стиховой драмы из эпохи борьбы Руси с половцами («Серчак и Итляр»), план трагедии «Родамист и Зенобия», сюжет которой — заговор вельмож против царя-тирана — почерпнут из «Анналов» Тацита, фрагменты трагедии «Грузинская ночь», в которой задача «изображения характера и нравов Грузии» сочеталась с антикрепостнической направленностью.

Особый интерес представляет план драмы о 1812 году, задуманной в качестве большой героической хроники. Герой этой драмы — крепостной, который совершает великие подвиги, а после войны «возвращается под палку господина» и в отчаянии кончает самоубийством.

Во всех этих замыслах Вл. Орлов правильно подчеркивает декабристские тенденции к историзму, к народности, к героической теме. Только напрасно он не раскрыл эти тенденции на фоне общеевропейского и русского *революционного романтизма*. Вернее, он делает эту попытку, но недостаточно решительно, и главное — в самом конце своей работы:

«В связи с “Грузинской ночью” (как, впрочем, и с другими замыслами) возникает вопрос об отношении Грибоедова к русскому романтизму... Нельзя забывать, что конденсатором реалистических тенденций в русской литературе начала XIX века был романтизм, служивший фор-

мой нового, прогрессивного философско-эстетического мировоззрения. Под знаком именно такого прогрессивного романтизма росло декабристское литературное движение и слагалась творческая практика молодого Пушкина. В частности, одной из основных задач, выдвигавшихся в кругу Грибоедова – Катенина – Кюхельбекера, было теоретическое обоснование понятия «истинного романтизма».

Все это совершенно справедливо, и именно поэтому напрасно «вопрос об отношении Грибоедова к русскому романтизму» возникает только на предпоследней странице вступительной статьи.

Более своевременная постановка вопроса о романтизме Грибоедова сразу включила бы в широкую историческую связь целый ряд моментов, из которых каждый в отдельности верно отмечен Вл. Орловым. Не только историзм Грибоедова, интерес к национальным культурам, поиски форм для народной драмы, но и высказывания Грибоедова в защиту жанра баллад и «чудесного в поэзии», его борьба за народность языка, за «натуру» (см. статью «О разборе вольного перевода бюргеровой баллады “Ленора”»), — все это характерные черты прогрессивного романтического мышления эпохи. В «Горе от ума» Вл. Орлов устанавливает коллизию «героя» и «среды» и верно говорит о том, что Грибоедов решает проблему индивидуализма «вне байронической интерпретации»; но поскольку предварительно не было никакой речи об отношении Грибоедова к европейскому романтизму, самое упоминание Байрона о «мировой скорби» в данном контексте звучит неожиданно; тем более что Вл. Орлов несколько раз подчеркивает формальную близость «Горя от ума» к французской классической комедии.

Читателю, незнакомому с литературными отношениями конца XIX века, трудно будет понять, как совмещалась форма классической «светской комедии» с другими чертами художественной практики Грибоедова, на которые ему указывает Вл. Орлов, — с интересом, например, к «простонародности» и, с другой стороны, к высокому патетическому стилю, насыщенному славянизмами, «библейскими» и пр. Дело в том, что догму классицизма Грибоедов отверг очень рано. Об этом свидетельствует в своих воспоминаниях о Грибоедове С. Н. Бегичев:

«При первом знакомстве нашем <т. е. уже в 1815 году. — Л. Г.> вкус и мнение Грибоедова о литературе были уже сформированы... Из иностранной литературы я знал только французскую, и в творениях Корнеля, Расина и Мольера я видел верх совершенства. Но Грибоедов, отдавая полную справедливость их талантам, повторял мне: “Да зачем они вклеили свои дарования в узенькую рамочку трех единств и не дали волю своему воображению расходиться по широкому полю?” Он первый

познакомил меня с «Фаустом» Гете и тогда уже знал почти наизусть Шиллера, Гете и Шекспира».

И в самом деле, пытаясь создать народную трагедию («1812 год», «Грузинская ночь»), Грибоедов смело обращался к методам романтической драматургии. Но Грибоедов принадлежал еще к поколению, воспитанному на жанровой литературе, признававшему за разными видами искусства право на свои особые законы. Для стиховой комедии нравов романтической традиции не существовало. И Грибоедов для своей комедии-сатиры избрал наиболее свободную из всех форм, какие ему могла предложить европейская драматургия.

Вл. Орлов правильно отмечает, что Грибоедов «расшил по старой классической канве свой собственный богатый узор, создал произведение, ознаменовавшее в русской литературе становление реалистического стиля», но при этом он склонен преувеличивать классичность самой «канвы». Классическая комедия — это все же в первую очередь комедия, написанная александрийским стихом. Наряду с этим, во Франции издавна существовала боковая линия комедийного вольного стиха (расцвет ее относится к 60-м годам XVIII века), связанная уже со становлением буржуазной культуры. Именно к этой неканонической линии и обратился Грибоедов.

И на русском театральном фоне комедия Грибоедова вовсе не была воспринята как строго классическая по форме. Напротив, в хвалебной статье по поводу «Горя от ума» Булгарин, именно в пику «классикам», утверждал, что «самый пристойный слог для комедии — или разговорная проза или вольные стихи, — александрийское стихосложение еще более стеснит здесь автора, нежели в трагедии». Это возмутило Катенина, писавшего по этому поводу Бахтину: «Александрийские стихи предаются анафеме. Комедия отнюдь не должна оканчиваться свадьбою etc. — еще много вздору, выкраденного из Шлегеля и перевранного à la Bestoujef».

Исходя из норм классической французской комедии, современники упрекали «Горе от ума» в отсутствии комедийной завязки и интриги и в прочих нарушениях канона. Бестужев приводит восклицание одного литератора: «Что за комедия в четыре действия!» (По законам классической драматургии комедия могла состоять из одного, трех или пяти актов.)

В комедии «Студент» Вл. Орлов, напротив, усматривает «полное пренебрежение каноническими правилами французской теории». Это также неточно. В комедии «Студент» единство места и единство времени соблюдены ровно настолько же, насколько они соблюдены в «Горе от

ума», а любовная интрига (если отвлечься от литературно-пародийной нагрузки) гораздо ближе к обычному комедийному шаблону. Просто «Студент» примыкает не к «светской комедии», но к прозаической, сатирически-бытовой комедии нравов, которая в русской драматургии XVIII века с таким блеском представлена у Фонвизина.

В работе Вл. Орлова вообще сказывается некоторая недооценка литературных традиций творчества Грибоедова. Так, характеризуя наброски драмы о 1812 году, Вл. Орлов пишет: «В своем опыте создания национальной народной драмы Грибоедов решительно сломал все нормы и правила классической поэтики» и в числе других новшеств упоминает о том, что «в уцелевшей сцене из драмы вместо традиционного александрийского стиха применен белый пятистопный ямб». В комментарии к «1812 году» он указывает, что колебания в датировке этих набросков возможны от 1822 до 1828 года, тогда как на русской сцене уже в 1821 году был представлен написанный пятистопным белым ямбом пролог Катенина «Пир Иоанна Безземельного», а в 1822 году — «Орлеанская дева» Жуковского. В том же 1822 году пятистопный белый ямб применил Кюхельбекер в своей трагедии «Аргивяне».

Говоря о работе Грибоедова над вольным ямбом, Вл. Орлов, в качестве его предшественников, называет не только Шаховского, написавшего до Грибоедова этим стихом одну-единственную комедию, но даже Хмельницкого, писавшего только александрийским стихом, и ни словом не упоминает о том, что во французской литературе существовала богатейшая вековая традиция вольного комедийного стиха.

Подобные указания не только не умаляют заслуг и самобытности великого писателя, но, напротив, раскрывают в его творчестве все богатство общеевропейских культурных связей.

Надо думать, что в ряде случаев эти указания выпали из работы Вл. Орлова вследствие того, что он был связан крайне незначительным объемом статьи. Иногда это обстоятельство сказывается на излишней суммарности некоторых формулировок.

С этим связан и вопрос о кратчайшем комментарии. Вл. Орлов сам отмечает, что он принужден был отказаться от «всех текстологических и библиографических указаний и ссылок» и ограничиться «краткими примечаниями справочного характера».

Во многих случаях тип такой справки найден очень удачно именно там, где редактор дает необходимейший реальный комментарий, без которого данный текст непонятен современному читателю, и, вместе с тем, в нескольких словах характеризует историческое значение данного произведения, его место в творчестве Грибоедова и т. д. (комментарии к

комедии «Студент», к стихотворению «Отрывок из Гете», к статье «О разборе вольного перевода бюргеровой баллады “Ленора”» и др.).

В других случаях Вл. Орлов ограничивается одним только реальным комментарием, и иногда этого явно недостаточно. Так, например, в примечании к «Путевым заметкам», несомненно, следовало бы разъяснить, что, собственно, представляют собой включенные в этот раздел материалы. Читатель, незнакомый с историей грибоедовских текстов, не поймет, что перед ним такое: своеобразное литературное произведение, или литературные заготовки, или подлинные дневники и письма, не предназначавшиеся к печати?

Отмеченные здесь пробелы и недочеты в значительной мере зависят от того, что у нас вообще еще не найдена наиболее рациональная форма вводной статьи и комментария. Вл. Орлов много и плодотворно работал над русской литературой начала XIX века. И новая работа его — одготомник Грибоедова — в высшей степени нужное советскому читателю, тщательно и культурно выполненное издание.

*Д. В. Веневитинов. Стихотворения.*  
Л.: Советский писатель, 1940. «Библиотека  
поэта».\*

Сочинения Веневитинова издавались несколько раз. Первые издания 1829 и 1831 годов являются сейчас библиографической редкостью, так же как в точности повторившее их смирдинское издание 1855 года. В своем издании 1862 года А. Пятковский сделал неудачную попытку расположить стихотворения Веневитинова в хронологическом порядке. Путаница, внесенная Пятковским, сказалась и на позднейших изданиях: на издании «Жизни для всех» (1913) и в особенности на издании «Academia» (1934).

Вызвавшее в свое время справедливое негодование специалистов, последнее отличается отсутствием элементарной редакторской грамотности. Оно исказило творческий облик Веневитинова, одного из характерных и интереснейших представителей русского романтизма 20-х годов, и потому особенно своевременно новое полное издание его стихотворений в Большой серии «Библиотеки поэта», тщательно и с большим умением выполненное В. Комаровичем.

По издательским условиям, комментарий к отдельным стихотворениям сведен к минимуму, но большой интерес представляет заметка «От редактора», свидетельствующая о продуманности принципов редакторской работы. Придя к заключению, что «сплошная хронологизация стихов Веневитинова оказалась неосуществимой», В. Комарович положил в основу сборник 1829 года, составленный друзьями Веневитинова непосредственно после его смерти. Но при этом, опираясь на анализ целого ряда данных, В. Комарович восстанавливает «авторский цикл», по его догадке, задуманный самим поэтом, и выделяет в особый раздел несколько стихотворений, внесенных в этот цикл первыми издателями Веневитинова. Если положения редактора нельзя считать непререкаемо доказанными, то, во всяком случае, они убедительны и интересны.

Вступительная статья В. Комаровича разделяется на две части. В первой части личная судьба Веневитинова показана в неразрывной связи с его литературной и общественной судьбой — на фоне декабристских настроений и настроений эпохи разгрома декабризма (1825—

---

\* Печатается по: Звезда. 1941. № 1. С. 177–178.



1827). При этом отдельные биографические факты В. Комарович сумел включить в исторически сложившуюся идейную атмосферу. Так, например, любовь Веневитинова к Зинаиде Волконской раскрывается как типическая, «программная» любовь романтика и шеллингианца 20-х годов.

В этой связи интересен анализ французского водевиля Веневитинова «Fête imprompt», которые в оригинале публикуется В. Комаровичем впервые по автографу Института литературы (редактор издания «Academia» поместил — без оригинала — неизвестно кому принадлежащий перевод этой пьесы, притом включив его вместе с переводами из Гете и Гофмана в отдел переводов Веневитинова!). В этой шуточной пьеске, сочиненной для домашнего спектакля у княгини Волконской, В. Комарович вскрывает связь и с личной трагедией Веневитинова, и с шеллингианской концепцией любви и искусства.

В то же время В. Комарович указывает на рылеевские традиции в творчестве Веневитинова (стихотворение «Новгород» и др.), на то, что Веневитинов и его друзья, как и вся молодая дворянская интеллигенция преддекабрьской эпохи, была захвачены оппозиционными настроениями и тяжело переживали разгром старших братьев — декабристов. Все это совершенно справедливо, и все-таки нельзя согласиться с окончательной формулировкой:

«Гражданский пафос деятелей декабрьского движения не только не изгоняется <...> из художественно-философского мира Веневитинова, но, пройдя как бы сквозь него, приобретает новое качество: типичный для Веневитинова оттенок универсализма, всемирности — оттенок, прямо ведущий и дальше: к настроениям утопического социализма в кружке молодого Герцена, в кружке петрашевцев».

Несмотря на личную оппозиционность Веневитинова, на увлечение идеалами декабристов, путь романтического идеализма в своем объективном историческом значении оказался путем отхода от политического действия и революционного протеста. Вряд ли есть основания отрывать Веневитинова от его кружка, с которым он так тесно связан. А ведь Киреевский или Шевырев, — кстати сказать, в 20-х годах вполне разделявшие оппозиционные взгляды Веневитинова, — вступив на тот же путь, пришли никак не к «настроениям утопического социализма», но к идеологии славянофильства.

Жаль, что в первом разделе вступительной статьи почти ничего не сказано об отношении Веневитинова к Пушкину; между тем, как и у всех молодых московских романтиков, он был противоречивым и сложным. Мне кажется, что краткий анализ высказываний Веневитинова о Пуш-

кине был бы существеннее, чем изложение спорной гипотезы об аналогии между Веневитиновым и Ленским, которой В. Комарович уделяет сравнительно много места.

Второй раздел вступительной статьи посвящен творчеству Веневитинова. Здесь В. Комарович подходит к одному из основных вопросов литературной жизни 20-х–30-х годов — к вопросу о создании возвышенной философской поэзии, которую и московские шеллингианцы и, в свое время, поэты-декабристы (с разных социальных позиций) противопоставляли элегической лирике карамзинистов.

Был ли Веневитинов тем новым философским поэтом, какого признали в нем его друзья «любомудры»? В. Комарович, отвечая на этот вопрос утвердительно, считает Веневитинова непосредственным предшественником Баратынского (30-х годов) и Тютчева.

Свою оценку В. Комарович подтверждает конкретным и точным тематическим и стилистическим анализом. Так, в переводах Веневитинова из Грессе и Мильвуа («Веточка» и «Крылья жизни») он подчеркивает характерные для поэта-«любомудра» отступления от оригинала; так, указывая на увлечение Веневитинова философией Платона, переплетавшееся у него с увлечением Шеллингом, В. Комарович находит у Веневитинова ряд образов и символов, восходящих к символике Платона, и т. д. Подобное рассмотрение методологически интересно и плодотворно, но конечные его выводы не всегда можно принять.

В. Комарович не возражает против высказанного в литературе о Веневитинове утверждения, что Веневитинову достались в наследство традиционные формы русской элегической лирики, восходившей к французским источникам (в середине 20-х годов элегический стиль механизировался в руках эпигонов, а Пушкин, который сам довел этот стиль до предельного совершенства, решительно от него отходит). Но, приняв это положение, В. Комарович считает, что Веневитинову удалось коренным образом переосмыслить традиционную фразеологию, подчинив ее новой философской мысли.

Не подлежит сомнению, что в поэзии Веневитинова присутствуют новые «шеллингианские» темы, что его концепция любви, дружбы, природы, в особенности искусства, принципиально отличалась от концепции элегиков начала века. Вопрос в том, действительно ли нашел Веневитинов для этих тем и идей полноценное поэтическое выражение, открыл ли новое слово философской лирики, столь явственно звучащее у зрелого Баратынского, у Тютчева (особую линию развития поэзии мысли представляет собой гениальная пушкинская лирика 30-х годов). Создание нового стиля — задача необычайной трудности, и при всех

поэтических возможностях Веневитинова вряд ли она была под силу двадцатилетнему юноше.

В поэзии Веневитинова философская тема борется с инерцией элегического стиля, ежеминутно грозящего эту тему поглотить. Так, например, в стихотворении «Я чувствую, во мне горит» речь идет о «тайнах вечного творенья», но, в конце концов, эти «тайны» раскрываются отнюдь не философским, а самым элегическим образом:

Пою то радость, то печали,  
То пыл страстей, то жар любви...

Далее поэт сравнивается с соловьем, который поет «в тени дубрав, восторгу краткому послушный», и т. д.

Особое внимание В. Комарович уделяет переосмыслению мотива дружбы. Лирика Веневитинова призывает «к новым формам любви, не за “чашей наслажденья”, а в художественно-философском единении отшедшего от светской черни кружка». Такова, несомненно, внутренняя направленность лирики Веневитинова. Но возьмем хотя бы строки, процитированные В. Комаровичем в качестве наиболее характерных; они избилуют устоявшимися в элегической поэзии формулами:

Отдайте мне друзей моих,  
Отдайте *пламень их объятий*,  
Их тихий, но *горячий* взор,  
Язык безмолвных рукожатий  
И *вдохновенный* разговор <курсив мой. — Л. Г.>.

В. Комарович считает, что философская концепция непременно переосмысляет элегические формулы. Но ведь возможно обратное — традиционные формулы могут «переосмыслить», заглушить философскую концепцию.

В. Комарович дает тонкий анализ дважды употребленного Веневитиновым образа «заточенье» (в применении к земному существованию). Этот образ В. Комарович возводит к платоновскому символу людей, заточенных в пещере и видящих не самые вещи, но только тени вещей на стене. Так действительно могли воспринимать «посвященные», но читатель, не принадлежавший к кругу Любомудров, скорее всего ассоциировал «заточенье» с такими традиционными поэтическими образами, как «цепи жизни» и т. п. Так создавалась возможность двойного чтения.

«Переосмысления» действительно характерны для поэзии Веневитинова, но это не столько заверченный творческий метод, сколько нащупывание и борьба с инерцией элегического стиля.

«Новый образ поэта, — пишет В. Комарович, — <...> составляет главное содержание не только специально посвященных ему пьес <...> и большинства медитативных элегий Веневитинова <...> но, если угодно, и всей его поэзии в целом». Этим утверждением оправдывается то исключительное знание, которое В. Комарович в своей редакторской работе придал вопросу об *авторском цикле*. Это верное утверждение, однако, требует некоторых оговорок. Дело в том, что образ вдохновенного поэта у Веневитинова в достаточной мере абстрактен. Это не столько лирический герой, сколько программный поэт немецкого романтизма. Подлинный лирический герой в поэзии Веневитинова возник посмертно. Читатели впервые знакомы с творчеством Веневитинова по сборнику 1829 года. В статье, предпосланной этому сборнику, друзья Веневитинова создали полубиографический, полулитературный образ прекрасного и вдохновенного юноши, погибшего на двадцать втором году жизни; в то же время это и образ нового поэта. Статья как бы вырастает в состав сборника, подсказывая читателю определенное восприятие всего лирического цикла.

Это явление совсем иного порядка, чем, например, лирический герой Лермонтова, уже в юношеских стихах наделенный социально-типическими и в то же время неповторимо-личными чертами, не нуждающийся ни в каком биографическом истолковании.

Подведем итоги: перед нами первое издание Веневитинова, стоящее на высоте научных требований, и статья, которая требует обсуждения именно потому, что она ставит острые вопросы и предлагает читателю подлинный стилистический анализ, стремящийся раскрыть мировоззрение поэта.

*М. Ю. Лермонтов. Стихотворения. Т. 1.*  
Л.: Советский писатель, 1940. «Библиотека  
поэта»\*

Среди новых изданий сочинений Лермонтова особое место займет двухтомное издание большой серии «Библиотеки поэта» под редакцией Б. М. Эйхенбаума.

Из числа дошедших до нас 400 стихотворений Лермонтова первый том включает 286 (поэмы и стиховые драмы будут помещены во втором томе). При этом стихотворения второго периода (1836–1841) представлены почти полностью, за исключением нескольких мелочей и фрагментов, не имеющих большого литературного или общественного значения. Главным образом к юношеской поэзии Лермонтова относится то, что Б. М. Эйхенбаум говорит в заметке «От редактора»: «Для “Библиотеки поэта” необходимо произвести некоторый отбор, но отбор этот должен быть сделан не просто на основе вкуса редактора: поэзия Лермонтова должна быть представлена читателю “Библиотеки поэта” не только в своих достижениях, но и в процессе своего роста и развития. Здесь должна быть показана поэтическая работа Лермонтова и эволюция его воззрений, тем, образов и жанров. Отсюда — принцип отбора, положенный в основу настоящего издания его стихотворений: включено все характерное и важное для понимания Лермонтова». Эту редакторскую установку Б. М. Эйхенбауму вполне удалось оправдать на практике.

В настоящем издании Б. М. Эйхенбаум, отказавшись от статьи обычного типа, с биографией и общей характеристикой творчества, — озаглавил свою вступительную статью: «Художественная проблематика Лермонтова». Не стремясь к полноте в освещении материала, Б. М. Эйхенбаум ставит ряд вопросов, важных для понимания лермонтовского творчества, в частности его раннего творческого периода.

В первом разделе статьи высказаны интересные соображения о «французском байронизме», о том, что явления европейской, в частности, английской, культуры доходили до Лермонтова, преломляясь через левый французский романтизм 20-х–30-х годов.

Во втором и третьем разделах Б. М. Эйхенбаум поднимает вопрос о связи Лермонтова с шеллингианством, предлагая при этом различать в

русском шеллингизме правое и левое крыло. «Представители левого шеллингизма (как профессор физики М. Г. Павлов) искали в натурфилософии Шеллинга обоснования новым передовым учениям физики и химии, а в его философии истории, этике и эстетике обоснования передовым общественным, политическим, нравственным и художественным воззрениям (как Веневитинов, Кошелев, Кюхельбекер, как Станкевич, молодой Белинский, Надеждин)». Положение новое, открывающее перспективы, но в пределах вступительной статьи его, конечно, невозможно было широко аргументировать, и потому дальнейшие выводы приходится делать с осторожностью.

В отличие от творчества поэтов-любомудров, юношеское творчество Лермонтова связывается не с натурфилософией и эстетикой Шеллинга, но с его учением о природе добра и зла, изложенным в сочинении 1809 года: «Философские исследования о сущности человеческой свободы».

«Проблема добра и зла, ангела и демона, рая и ада составляет идейный и языковой центр юношеского творчества Лермонтова», — пишет Б. М. Эйхенбаум и лермонтовские высказывания, разбросанные в ранней лирике, в «Вадиме», сопоставляет с такой, например, цитатой из Шеллинга: «В человеке содержится вся мощь темного начала и вся сила света. В нем — оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба». Очень ценно, что Б. М. Эйхенбаум расширяет таким образом наше представление об истоках романтического интереса к теме *демона*. Но все же остается открытым вопрос, действительно ли Лермонтов в данном случае непосредственно обращался к «Философским исследованиям о сущности человеческой свободы».

В книге Шеллинга Лермонтова могли бы увлечь отдельные формулировки, но по своей основной концепции эта книга, связанная с более ранним трудом Шеллинга «Философия и религия», — вряд ли была для Лермонтова приемлема. По Шеллингу — свободная человеческая личность, как таковая, и является носителем зла. Зло признается необходимым двигателем мирового процесса, но потому только, что оно направляет отпавшего от божества «своевольного» человека к конечному растворению в божественной гармонии. Имя Шеллинга в этой связи важно для понимания философской атмосферы эпохи. Но с темой протестующей личности, с темой добра и зла юный Лермонтов встречался в идейном контексте, ему гораздо более близком. На эти источники Б. М. Эйхенбаум указывает сам: «Учение Шеллинга о зле, содержащее в себе как будто скрытую тенденцию к его оправданию, прямо соприкасалось с такими вещами, как “Каин” Байрона, как статьи Шиллера о

трагическом или его же “Разбойники” (с фигурой благородного разбойника Карла Моора)».

Это тем более важно учесть, что содержание понятия добра определялось для Лермонтова так же, как для Шиллера, как для Байрона, — революционно-гуманистическими идеалами эпохи.

Лермонтов, конечно, не отрицал добро. Он отрицал официальную и обывательскую добродетель, а в зле видел неизбежную и трагическую реакцию свободолобивого духа на порядок вещей, исключающий истинное добро. Подобные выводы подсказывает нам и Б. М. Эйхенбаум, говоря о лермонтовских демонических натурах, «ищущих добра и именно поэтому обреченных на зло». Так что речь здесь идет не о возражении по существу, но о потребности уточнить и раскрыть предложенную во вступительной статье формулировку: «оправдание зла».

Очень интересна попытка установить связь между драматургией Лермонтова и драматургической теорией Шиллера, который в основу истинной трагедии кладет столкновение человеческих сил и «хотений».

Четвертый раздел статьи кратко намечает эволюцию Лермонтова от патетического романтизма к иронии и вслед за тем к постижению конкретной действительности, к реализму.

Пятый и последний раздел посвящен главным образом теме: Лермонтов и Белинский. Б. М. Эйхенбаум высказывает здесь чрезвычайно плодотворную мысль, что на статье Белинского о «Герое нашего времени» сказалось впечатление от свидания с Лермонтовым в орданангаузе, когда Белинский, по его словам, впервые увидел Лермонтова «в настоящем свете».

«<...> статья Белинского о “Герое нашего времени”, — пишет Б. М. Эйхенбаум, — представляет собою не только критическую статью о романе, но и некоторый итог впечатлений от беседы с Лермонтовым, продолжение спора с ним и своего рода мемуар, в котором Белинский в форме характеристики Печорина дает характеристику самого Лермонтова». Это положение многое объясняет в статье Белинского, в частности необычайно высокую оценку Печорина, как бы не вполне оправданную текстом романа. И в свете этого положения по-новому звучит высказанная в свое время П. В. Анненковым мысль, что Лермонтов своей личностью и творчеством оказал решающее влияние на Белинского в момент его разрыва с правым гегельянством и окончательного перехода на позиции социального протеста.

Издание большой серии «Библиотеки поэта» — не академическое и не массовое. Это позволило редактору не совсем обычным образом по-

строить вступительную статью и комментарий и расположить материал по особому тематическому принципу.

Стихотворения Лермонтова разделены на три отдела. «...Первый отдел дает нечто вроде поэтической автобиографии, второй — развертывает перед читателем философскую и гражданскую тематику, а третий показывает развитие эпических и фольклорных жанров». — Так формулирует Б. М. Эйхенбаум в заметке «От редактора» принятый им принцип распределения. «Хронологическое расположение стихотворений. — пишет он, — часто скорее мешает, чем помогает, а при наличии отбора оно вообще теряет свой смысл». С этим нельзя не согласиться, но все же композиция издания вызывает некоторые сомнения.

Прежде всего она отменяет традиционное и вполне правомерное разделение лермонтовской лирики по двум основным периодам: 1828–1832 и 1836–1841. В годы пребывания в юнкерской школе и в первый год военной службы Лермонтов почти не писал лирических стихов. Снова и по-новому он начинает писать с 1836 года. Таким образом, 1832 год является естественным пределом для юношеской лирики Лермонтова.

Большой заслугой посвященных Лермонтову работ Б. М. Эйхенбаума является то, что он привлек внимание читателя к юношеской поэзии Лермонтова, раскрыл в ней необычайную напряженность умственной и эмоциональной жизни поэта, спас от незаслуженного забвения такое, например, замечательное произведение, как «1831 год июня 11 дня» и т. д. И все же грань между двумя периодами представляется мне необходимой.

Первый период — это опыты и искания, это вещи, которые Лермонтов сам никогда не печатал (за исключением одного только «Ангела», помещенного в 1840 году в «Одесском альманахе»); второй период — это одна из вершин русской поэзии, небольшое число законченных лирических творений зрелого Лермонтова. При распределении, принятом Б. М. Эйхенбаумом, грань эта неизбежно стирается. Хотя внутри каждого отдела хронологическая последовательность сохранена.

В юношеской лирике Лермонтова действительно можно довольно отчетливо различить политические стихи, философские монологи, баллады и песни в фольклорном духе, наконец, чистую лирику, распадающуюся на несколько любовных циклов, и т. д. Иначе обстоит дело со стихами второго периода. Конечно, «Смерть поэта» или «Дума» бесспорно находят себе место во втором отделе, а «Дары Терека» или «Воздушный корабль» в третьем, но очень многое оказывается спорным. И это не случайно — ведь самая сущность поздней поэзии Лермонтова в напряженном взаимодействии между личным и общим, в том, что его гражданские



стихи лиричны, а вся его лирика гражданственна, несмотря на отсутствие в эти годы особой, специально выделенной политической темы. Это относится не только к таким вещам, как «И скучно и грустно», но, например, и к «1-му Января», в котором обличение светской черни неразрывно переплетается с мотивами природы, воспоминаний детства, первой любви.

В то же время в зрелой лирике Лермонтова любовная и вообще эмоциональная тема все больше поглощается повествовательной формой. Б. М. Эйхенбаум в своей книге «Лермонтов» сам в свое время очень верно писал о лирическом и личном значении стихотворных «новелл» Лермонтова. Но в таком случае оправдано ли их отнесение в отдел «эпических и фольклорных жанров»?

В этот отдел отнесены, между прочим, «На севере диком стоит одиноко», «Утес», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой» — вещи насквозь лирические, символически раскрывающие душевное состояние поэта. В то же время в разных отделах оказались произведения, связанные между собой глубоким единством художественного метода, например: «Валерик» и «Родина» или «Сон» и «Любовь мертвеца».

Композиция издания, разумеется, нашла себе отражение в комментарии, но если эта композиция вызывает возражения, то о комментарии следует безоговорочно сказать, что он является ценнейшим вкладом в научную литературу о Лермонтове.

Комментарий написан в виде связного изложения. Подобные опыты делались и раньше, но Б. М. Эйхенбаум особенно удачно разрешил здесь стоявшие перед ним композиционные и стилистические задачи. Охватывая и биографию Лермонтова и становление его литературного и общественно-политического сознания, комментарий Б. М. Эйхенбаума попутно раскрывает и все необходимые для понимания текста реалии.

В доступной и интересной форме читателю предлагается свод изысканий, принадлежащих и Б. М. Эйхенбауму, и другим исследователям. Благодаря связному изложению, ведущему читателя не от стихотворения к стихотворению, но от проблемы к проблеме, — комментарий, вполне выполняя свое назначение, в то же время представляет собой как бы конспект большой работы о Лермонтове, всесторонне освещающий его жизнь и творчество.

# ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЛЕРМОНТОВА



## Глава первая\*

### Истоки

Уже с конца XVIII века молодая русская литература была вовлечена в мировое предромантическое, а потом романтическое движение. Но именно в 1820-х годах новое миропонимание осознается теоретически; обнаруживается, что за спорами, — большей частью довольно сбивчивыми, — вокруг романтизма и внутри романтизма стоят насущнейшие проблемы: проблема культурного самоопределения России, проблема развития русской культуры и русской общественности на началах народных и вместе с тем европейских.

Русские романтики 20-х–30-х годов прежде всего стремятся к национальной самобытности; но вопрос о соотношении европейского начала с началом исконно русским (элементы допетровской культуры), — вопрос культурного и в то же время политического порядка, — по-разному решался отдельными романтическими группировками, различными по своей социальной природе.

Во всяком случае, русское общество настолько созрело, что речь не могла уже идти о формальном, подражательном европеизме; все, что усваивалось теперь из умственной жизни Запада, должно было непосредственно служить внутренней потребности самоопределения. Те самые силы, которые образовали политическую оппозицию декабристов, искали для себя выражения в культуре, в литературе. Они нашли его в романтизме; и для них принятие романтизма (шиллеровского, байроновского) было актом выбора между традициями революции и установками церковно-феодальной реакции, тяготевшей тогда над миром.

В 20-х годах было уже очевидно, что грандиозное умственное движение, начавшееся во второй половине XVIII века и впоследствии охватившее мир под именем романтизма, — движение освободительное, что

---

\* Печатается по: Гинзбург Лидия. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940.

узлом его является Французская буржуазная революция 1789 года. Знак равенства между революционностью и романтизмом охотно ставили и романтики-декабристы и противники романтизма, ополчившиеся на него по чисто политическим соображениям. Еще Надеждин в своих антиромантических статьях называл Гюго и Дюма «робеспьерами этого литературного терроризма» и сетовал, что нынче считаться классиком — то же самое, что во времена «терроризма» носить белую кокарду.

Если для такого сложного, противоречивого явления, как романтизм конца XVIII — начала XIX веков, искать некий объединяющий принцип, то этот принцип скорее всего можно найти в индивидуализме буржуазного революционного сознания — в том прогрессивном индивидуализме, связанном с борьбой за освобождение личности от церковно-феодалного гнета, который отчетливое выражение получил в «Общественном договоре» Руссо и в «Декларации прав человека».

Романтический пафос, романтическая ирония, культ чувства и углубление в душевную жизнь человека, требование искусства, свободного от ограничений и правил классицизма, — все эти черты романтической эстетики мыслились как непосредственное проявление и естественная тенденция освобождающейся личности.

Каждой из послереволюционных романтических формаций пришлось так или иначе осознать себя политически и определить свое отношение к идеям времен революции и империи. Так, байронизм признал катастрофу революционного сознания, но оставил за личностью бурный протест против застоя, вызванного европейской реакцией 10-х–20-х годов. Так, левый французский романтизм прокладывал путь к новому революционному сознанию, в котором смутно уже намечалось преодоление индивидуализма и новая социальная концепция человека. Наконец, немецкий идеализм отрицал то самое движение, вне которого он, конечно, не мог бы возникнуть. Недаром иенские романтики, в том числе и Шлегель, будущий адепт католицизма, начали восторженными поклонниками идей Французской революции. К отрицанию этих идей их привел сначала испуг перед практикой якобинцев, потом крушение революции и безнадежная капитуляция немецкого бюргерства перед феодальной реакцией. Это было отрицание сознательное, учитывающее весь прошлый опыт, сознательно пытающееся снова перенести критерий ценности из сферы человеческой личности и ее общественных отношений в сферу религиозно-мистических абсолютов.

Русская интеллигенция, наследница ценностей европейской мысли, нуждалась в идеологически определенных ответах на волнующие ее сомнения. Между тем господствующая литературная школа 10-х–20-х

годов не в состоянии была даже сформулировать эти сомнения. Карамзинизм, восходивший к европейскому сентиментализму и в свое время для русской литературы прогрессивный, в 10-х–20-х годах продолжал разрабатывать предромантические задачи раскрытия мира субъективных переживаний — этап, в европейском масштабе уже пройденный. Карамзин и его старшие ученики — это представители того образованного, европеизированного дворянства, которое приняло предпосылки великого освободительного движения (интерес к личности в первую очередь) и попыталось закрыть глаза на его выводы и конечную цель; а не приняв революционных выводов, оно стало опустошать, эстетизировать самые предпосылки. Батюшков обходит проблему революции; Жуковский отрицает революцию, но предпочитает делать это не в прямой форме, и в начале своей деятельности он не предлагает взамен последовательную и продуманную антиреволюционную концепцию жизни (совершенно иную позицию занял Вяземский, очень рано примкнувший к поэтам декабристского направления).

В попытке обойти насущнейшие проблемы современности — идеологическая несостоятельность карамзинизма. Эту несостоятельность и отсталость с чрезвычайной остротой ощутило новое поколение, для которого речь шла уже о самостоятельном культурном созидании, об основных принципах отношения к действительности, о том, где искать критерий ценности: в абсолютном духе, или в человеческой личности, или в человеке, понимаемом как социальная единица?

Вот почему внутривромантическая борьба в России отличалась характерной особенностью: и поэты-декабристы в 20-х годах, и любомудры в конце 20-х и в 30-х, и Полевой и т. д. единодушны в одном — в борьбе против родоначальника русского романтического движения — карамзинизма. Навыки школы Жуковского — Батюшкова представляются им серьезным препятствием на пути к разрешению новых задач — особенно потому, что поэты этой школы в своем роде достигли высокого совершенства, и инерция карамзинистского стиля оказалась труднопреодолимой.

Отсутствие народности, однообразие и мелочность тем, гладкий слог, пригодный только для выражения узкого круга «унылых переживаний» или для перепевов чужого, — вот обвинения, которые предъявляли карамзинизму его противники, от Кюхельбекера до Надеждина. Салонному карамзинизму новое поколение противопоставляет принципы высокого романтизма, сформулированное Кюхельбекером требование *восторга*.

В нашумевшей статье «О направлении нашей поэзии» Кюхельбекер писал: «Сила, свобода, вдохновение — необходимые три условия всякой

поэзии. Лирическая поэзия <...> тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения. Всем требованиям, которые предполагает сие определение, вполне удовлетворяет одна *Ода*, а посему без сомнения занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает названия поэзии лирической... Ода, увлекаясь предметами высокими, передавая векам подвиги героев и славу отечества, воспаряя к престолу неизреченного и пророчествуя перед благоговеющим народом, парит, гремит, блещет, поработывает слух и душу читателя»<sup>1</sup>.

Романтическое требование грандиозности не следует, понятно, отождествлять с понятием высокого в классицизме. В классицизме высота предмета определялась его принадлежностью к определенной категории, раз навсегда устанавливаемой разумом; в романтизме она определялась человеческим переживанием, направленным на данный предмет. Если классицизм оперировал абсолютно-ценными объектами, то романтизм как бы сообщал им ценность от себя.

Другими словами, романтическое требование грандиозности неразрывно связано с романтическим индивидуализмом. Опираясь на эстетику Канта с его учением о гении, диктующем искусству свои законы, на крайний субъективизм Фихте, Фр. Шлегель разрабатывает свою философию гениальности, создает образ свободного творца, от мира низкой действительности устремляющегося в бесконечное. «Московский вестник», орган русских романтиков немецкой ориентации, усиленно пропагандирует философию гениальности и поэзию «возвышенных идеалов»<sup>2</sup>.

В английском романтизме теория гениальности принимает не столь философскую, скорее психологическую форму. Байронический гений — это мощная человеческая личность; часто это борец с социальным злом.

Сочетание индивидуализма с борьбой за политическую свободу и социальную справедливость близко и русской декабристской интеллигенции. «Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, т. е. сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя», — говорит в статье «О направлении нашей поэзии» Кюхельбекер; но тут же он утверждает, что этот писатель «<...> не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует; он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в сопостатов, блажит праведника, клянет изверга».

<sup>1</sup> Мнемозина. М., 1824. Ч. II. С. 30–31.

<sup>2</sup> См., например, статью Шевырева «Разговор о возможности пайги единый закон для изящного» (Московский вестник. 1827. Ч. I № 1. С. 32–51) и др.

Полемическое острие этой статьи направлено против карамзинизма с его проповедью «изящной простоты», с культом тонких чувств и деталей. Как и весь европейский сентиментализм, карамзинизм в литературе шел не путем революции, но путем реформ. Он не отказался от наследства классицизма и рационалистической эстетики, не порвал до конца с пуристической теорией Буало. Идеологическая борьба младших романтиков против карамзинизма была вместе с тем борьбой против враждебной им стилистической системы, определяемой как «гладкий слог». Эта борьба затянулась вплоть до 30-х годов (она переходит в социально окрашенную полемику с писателями, группировавшимися во круг «Литературной газеты» и «Современника»).

При этом карамзинизм понимался суммарно — как известная стилистическая тенденция, часто неправомерно распространявшаяся на творчество писателя в целом. В полемическом пылу игнорировались новые искания и достижения отдельных карамзинистов — Жуковского, Вяземского, Баратынского. Что касается Пушкина, то современники с поразительной слепотой продолжают еще в 30-х годах рассматривать его поэзию как высшее достижение карамзинской школы. Генетическая связь поэзии Пушкина с карамзинизмом, искусственное выделение некоторых линий во всем многообразии его творчества позволили подогнать Пушкина под полемическое понятие поэта школы Батюшкова — Жуковского; и для 30-х годов это оказалось самой удобной формулой непонимания. Люди самых разнородных и противоречивых воззрений (Кюхельбекер, Веневитинов, Шевырев, Баратынский, Полевой, Языков, Булгарин, Кукольник и т. д., и т. д.) — все совершенно единодушно предъявляли Пушкину обвинение в «мелочности» и «безыдейности». Другими словами, различные и даже враждующие между собой группировки русского романтизма неизменно подходили к творчеству Пушкина с критерием грандиозности — их неизменно ждало разочарование.

Недаром Пушкин в черновой заметке, относящейся, по-видимому, к 1827 году, так решительно возражает Кюхельбекеру:

«<...> Восторг исключает *спокойствие*, необходимое условие *прекрасного*. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частями в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силе произвести истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии). *Гомер* неизмеримо выше Пиндара — не говоря уж об эпосе, ода стоит на низших степенях поэм, трагедия, комедия, сатира все более ее требуют творчества (*fantaisie*), воображения — гениального знания природы <...>

*Ода* исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого».



Пушкин отказался от романтической высоты (так же как от классической). Не понимая исторического смысла этого отказа, русские романтики 20-х–30-х годов отнесли его за счет принадлежности Пушкина к карамзинской школе.

В творческом формировании Пушкина несомненно сыграла роль и его первоначальная связь с литературной школой, проповедовавшей принципы ясности и хорошего вкуса, и усвоенные им в юности традиции рационализма и скепсиса эпохи просветительной философии. Но гораздо существеннее то, что эволюция зрелого Пушкина пошла по пути, принципиально отличному от путей патетического романтизма и потому непонятному или враждебному его представителям. Своими южными поэмами Пушкин отдал дань чистому романтизму. Но уже очень рано, во всяком случае начиная с работы над «Онегиным», Пушкин включается в то мировое идеологическое движение, которое началось кризисом зашедшего в тупик субъективизма и закончилось его преодолением. Конечный итог этого движения — левое гегельянство, расцвет положительных знаний, научный социализм, реалистический метод в искусстве.

«Предреалистические» тенденции в развитии романтизма были очевидны для современников, в частности, для вождей романтического движения. Уже Шлегель говорил о двух направлениях национальной поэзии — «идеалистическом» и «реалистическом»<sup>3</sup>. Гегель в своей «Эстетике» развил положение о кризисе романтизма, порождающем объективное (реалистическое) искусство.

В России эти идеи отразились хотя бы в статье Шевырева о переводе «Манфреда» Байрона. Шевырев пишет: «В наше время существуют два противоположные направления поэзии, ясными и резкими чертами обозначенные. Один род ее изображает жизнь человеческую с ее стихиями, как-то: характерами, действиями, случаями, чувствами и проч. до малейшей подробности, до последней черты, едва заметной для простого глаза». Поэзия «второго рода», напротив того, «не любит мелочей; ее черты огромны, возвышенны, смелы; колорит ее темен, туманен; предметы в нем теряют свою вещественность; все живое, сущее является одним призраком, тенью, облаком; все переменно в ней, все мгновенно, кроме одной мысли или чувства, над всем господствующего и всему дающего душу, согласие, определенность, единство <...>

Всех поэтов и все произведения нашего века можно разделить по сим двум направлениям поэзии. К первому роду отнесутся Гете, Валь-

<sup>3</sup> Разумеется, философскую терминологию Шлегеля нельзя отождествлять с литературным термином *реализм* в его современном употреблении.

тер-Скотт, Ирвинг-Вашингтон, Купер, Манзони, наш Пушкин. Ко второму — Шиллер, Байрон, Мур, Жуковский, Мицкевич, Раупах <...><sup>4</sup>

Здесь существенны не отдельные характеристики и оценки, но указание на определенный исторический процесс. Романтизм возвышенного парения и восторга в 30-х годах уже изживал сам себя в продукции эпигонов. Но в другом своем течении романтизм не изживался, а перестраивался изнутри; находил в себе новые возможности, отвечающие тому порыву к овладению конкретной действительностью, которым охвачена в ту эпоху передовая европейская мысль.

Романтизм, уничтоживший иерархию жанров, отказавшийся мыслить непроницаемыми друг для друга эстетическими категориями высокого, низкого, трагического, комического и т. д., установивший свободное отношение между изображаемым предметом, формой изображения и авторской оценкой, создал предпосылки для реалистического понимания действительности как равноправной во всех своих проявлениях. Но романтическое равноправие вещей, основанное на том, что каждая вещь может быть очищена, возвышена субъективным переживанием человека, — это путь к реализму, но еще не самый реализм, для которого действительность вообще не нуждается в «возвышении», для которого ценен самый акт проникновения художника в объективные связи вещей.

В реалистическом направлении романтизм двигался многообразными путями: через романтическую иронию, которая перенесла критерий ценности в сознание человека и тем самым уничтожила неподвижную, абсолютную шкалу ценностей, наложенную классицизмом на все явления мира (особое значение приобретала романтическая ирония в сочетании с политической сатирой, как у Байрона, у Гейне); через социальный натурализм французской неистовой словесности; через историзм, стремившийся к объективному познанию действительности; через психологизм, преодолевавший ту самую романтическую субъективность, которая его породила.

Таков в 20-х – 30-х годах широкий победоносный путь мировой культуры. И именно в лирической иронии «Евгения Онегина», в историзме «Бориса Годунова» и «Капитанской дочки», в психологизме маленьких трагедий осуществляется зрелый гений Пушкина.

Здесь источник трагического разрыва между Пушкиным и его современниками, которых он опередил, источник непонимания, отравившего Пушкину последние годы его жизни.

---

<sup>4</sup> Московский вестник. 1828. Ч. X. С. 57–58.

Пушкин конца 10-х и начала 20-х годов, Пушкин оды «Вольность», «Деревни», «Кинжала», послания к Чаадаеву и даже «Кавказского пленника» — декабристский поэт в полном смысле этого слова. Но в какой-то момент своего творческого развития Пушкин перерастает декабристский романтизм. Он переходит к более глубокому, более конкретному раскрытию социальных фактов, — и тогда начинается непонимание. В 1825 году Рылеев утверждал, что «Онегин» «ниже “Бахчисарайского фонтана” и “Кавказского пленника”»<sup>5</sup>.

Не менее суровую оценку встречает «Онегин» в письме А. Бестужева: «<...> я невольно отдаю преимущество тому, что колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце; а мало ли таких предметов, и они ждут тебя! Стоит ли вырезать изображения из яблочного семечка, подобно браминам индейским, когда у тебя в руке резец Праксителя?»<sup>6</sup> С появлением следующих глав «Онегина» отношение Бестужева не изменилось. В 1828 году он писал из Якутска братьям: «Стихи игривы, но обременены пустяками <...> Характер Евгения просто гадок. Это бесстрастное животное со всеми пороками страстей». Бестужев подходит к «Онегину» с мерилем титанических характеров и кипучих страстей, которыми изобиловали его собственные повести, — результат мог быть только отрицательным<sup>7</sup>.

Бестужев в своей оценке не одинок. Об этом свидетельствует письмо Баратынского к Пушкину, относящееся к тому же 1828 году: «Вышли у нас еще две песни Онегина; но большее число его не понимают. Ищут романтической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, не находят. Высокая простота создания кажется им бедностью вымысла; они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях, проходит перед их глазами <...>»<sup>8</sup>

Стремясь к тому, что «колеблет душу» и «трогает сердце», представители высокого романтизма (и декабристские поэты, и — впоследствии — исходившие из иных социальных предпосылок поэты-любомудры) круто поставили вопрос о необходимости преодоления салонного элегического слога, о том, что батюшковское гармоническое слово, непригодное для реализации философской и политической мысли, долж-

<sup>5</sup> Переписка Пушкина. Т. I. С. 188.

<sup>6</sup> Там же. С. 187.

<sup>7</sup> Письмо к братьям приведено Н. Котляревским в книге «Декабристы. А. Одоевский и А. Бестужев». (СПб., 1907. С. 341).

<sup>8</sup> Переписка Пушкина. Т. II. С. 54–55. Впоследствии Баратынский относился к «Онегину» отрицательно. См. его отзыв в письме к И. Киреевскому от 1832 года (Татевский сборник. СПб., 1899. С. 41–42).

но быть заменено новым, выразительным словом. Но в поисках этого выразительного слова романтическая оппозиция никак не могла выйти за пределы архаизаторских и стилизаторских опытов. Идя путем наименьшего сопротивления, она усмотрела гарантию национальной самобытности в усвоении докарамзинских литературных форм, гарантию высоты — в обращении к одической традиции, к славянской языковой стихии. Архаизация и стилизация сузили возможности декабристской поэзии; но архаизм поэтов-декабристов идеологически оправдан. Он связывался с декабристскими чаяниями национального возрождения России, с декабристской концепцией русской народности и русской истории, противопоставляемой бюрократической государственности прусского образца. Гораздо более формальный характер имеют архаистические тенденции Любомудров. Ведь в конце 20-х, даже в начале 30-х годов Любомудры, еще далекие от славянофильства, полностью стоят на позициях европеизма. В их обращении к докарамзинской оде, к славянизмам — какое-то бессилие найти собственную форму для новой романтической высоты. Ведь вся эта державинская поэтическая стихия довольно насильственным образом должна была служить идеям шеллингианско-шлегельянского происхождения.

Московские шеллингианцы провозгласили, что должно быть найдено национальное содержание для независимого русского романтизма, который займет тогда в мировой культуре место наряду с немецким, французским, английским романтизмом. Однако как только они пытались конкретизировать искомое содержание русского романтизма, оказывалось, что оно мало чем отличается от содержания немецкого романтизма, со всеми особенностями его натурфилософии, эстетики, религиозно-мистического сознания и пр.

Из этого тупика Любомудры не могли предложить ни теоретического, ни тем более практического выхода. «Московский вестник» оперировал именами Шекспира, Данте, Тассо — получалось очень абстрактно. В качестве новейших властителей мысли и образцов для подражания он выдвигает Шиллера и Гете (разумеется, истолкованных тенденциозно), уже в гораздо меньшей степени — иенских романтиков. Если в своих философских и эстетических воззрениях Любомудры опирались на актуальный в тот период немецкий идеализм, то в области литературной практики они в сущности пытались повернуть русскую литературу к пройденному мировой культурой этапу. Собственная поэтическая практика Любомудров в конечном счете не удалась. У них могли быть отдельные достижения, но от отдельных достижений еще далеко было до осуществления программы русской философской лирики, которая по

замыслу должна была отменить Пушкина. Вместо этого с одной стороны — Веневитинов, оставшийся в плену у русско-французской элегической традиции, с другой стороны — Шевырев, запутавшийся между славянизмами и сколками с шиллеровских метафор.

На рубеже 30-х годов Полевой в «Московском телеграфе» очень верно писал о том, что немецкий романтизм, к которому звали Любомудры, в мировом масштабе уже дело прошлого.

Полевого, с его демократизмом, социальными интересами, ориентацией на левый французский романтизм, казалось бы, трудно упрекнуть в недостатке актуальности. Но позиция Полевого также не свободна от противоречий. Не будучи, разумеется, архаизатором, Полевой не отказывается от той романтической грандиозности, хотя бы в виде той сублимации мрачного и ужасного, которую осуществлял в своих социальных романах Гюго. Полевой твердил о национальной литературе, но на практике ему не нравилось все, что не было Гюго, — как Любомудрам не нравилось то, что не было Гете или Данте. Загипнотизированные мировыми именами, русские романтики никак не могли понять того, что делается рядом. А рядом с ними стоял Пушкин. Недаром Полевой, этот предшественник натуральной школы, не увидел, не понял Гоголя. Недаром его собственная художественная проза так наивно-напыщенна.

Русские романтики 20-х–30-х годов требовали грандиозности. Одни требовали одического пафоса; другие — мировой философии в стихах, как у Гете; третьи — потрясающих эффектов по образцу французской неистовой словесности.

При этом русские романтики всегда ожидали от Пушкина того, что он не мог и не хотел дать, и не замечали ответов Пушкина на запросы времени.

Зрелый Пушкин с его вещественной и психологической конкретностью больше, чем кто-либо другой, способствовал разрушению абстрактного элегического стиля. Но борьба с этим стилем отнюдь не привела Пушкина к архаизму, в котором его современники видели естественный противовес «гладкому слогу» (другое дело, что Пушкин кое-чему научился у архаистов). «Условленному», «избранному» языку карамзинистов Пушкин противопоставил не одическую высоту, но «прелесть нагой простоты» («В зрелой словесности приходит время...», заметка 1828 г.); элегическому слогу — не славянизмы, не фольклорную стилизацию, но синтез всех возможностей русской речи. Это и не могло быть иначе, так как Пушкину совершенно чуждо архаизирующее понимание народности. Для него народность неотделима от целостного и реального содер-

жания русской жизни в ее настоящем и прошлом. И в этом смысле «Евгений Онегин» народен, как народен «Борис Годунов».

С необычайной, почти невиданной в мировой литературе, широтой охвата Пушкин разрешал задачи, выдвинутые эпохой. Решения Пушкина обращены не к непосредственному литературному окружению, но вперед, в будущее — к Лермонтову, к Гоголю, к Тургеневу и Достоевскому, считавшим себя его учениками. Современники не всегда соглашались принять гения таким, каков он есть. Часто они подходят к нему с меркой текущих задач и со смутным ожиданием, что великий поэт будет разрешать эти задачи примерно так же, как они их разрешают, но только более гениальным образом; а великий писатель делает свое, оставляя за собой чувство разочарования. Это в особенности относится к критике пушкинской поры, которая была писательской критикой. И Шевырев, и Полевой, и Сенковский — писатели; в своей литературной практике они сами сталкивались с теми же вопросами и сознательно или бессознательно примеривали Пушкина к себе.

Гоголь писал: «Пушкин слышал значение свое лучше тех, которые задавали ему вопросы, и с любовью исполнял его» («В чем же наконец существо русской поэзии»).

Даже в восторженных отзывах о Пушкине 20-х — 30-х годов как бы подразумевалось, что Пушкин — замечательное явление для молодой русской литературы, но что во всяком случае ему далеко до Байрона и других европейских корифеев. Гомер, Шекспир, Пушкин — это сочетание имен, самая возможность этого сочетания принадлежит Белинскому. Белинский понял, куда двигался Пушкин, и потому впервые нашел для Пушкина масштаб, покончил с тем кружковым, местным отношением, перешагнуть через которое в 20-х — 30-х годах не сумели ни враги, ни друзья поэта.

Через несколько лет Белинский то же самое сделал для Лермонтова, и он закрепил навсегда сопоставление этих двух имен.

Пушкин поры своей творческой зрелости работает на будущее. Это не значит, что литературную жизнь 30-х годов можно свести к *непониманию* Пушкина. Высокий романтизм оставался законной потребностью общества до тех пор, пока романтический индивидуализм не был изжит в его сознании. На Западе и в России поэзия пафоса, натурфилософской символики или грандиозных страстей еще должна была сосуществовать с *поэзией действительности*. Современная Пушкину русская литература не сразу пошла путем психологизма и реалистического постижения жизни, который открыл перед ней Пушкин. Романтики 30-х

годов пытаются по-своему, в обход Пушкина, разрешать задачи времени, при этом непосредственно черпая из западноевропейских источников (немецкий романтизм, французский романтизм), и как раз не из тех источников, которые в свое время питали творчество Пушкина. Но при жизни Пушкина ни одной из группировок романтической оппозиции не удалось для своих устремлений найти полноценное выражение.

14 декабря 1825 года перераспределило общественные и культурные силы России.

До декабрьской катастрофы ведущую роль играли идеи просветительской философии, Французской революции, впоследствии революционного романтизма. В декабристском романтизме самое понятие высочайности обосновывалось ценностью человеческой личности, добивающейся реализации своих прав, — отсюда революционно окрашенный руссоизм и байронизм декабристов. Внутренне свободная личность вступает в политическую, национально-освободительную борьбу, — отсюда гражданский пафос декабристской поэзии, ее национально-историческая героика.

С концом декабризма декабристская поэзия ушла в подполье, расплылась рукописными экземплярами рылеевских «Дум» и вольнолюбивых стихотворений Пушкина. Она дала новые всходы в поэзии Полежаева, позднее в поэзии Лермонтова. Но на виду утвердились совсем иные явления.

Прежде всего романтизм, который предыдущему поколению пришлось завоевывать шаг за шагом, теперь оказался совершившимся фактом. Он завладел литературой, театром, вошел в быт. В каких-то обезвреженных формах он стал обывательской модой и получил правительственную санкцию. Вяземский и Ал. Тургенев в свое время заклеили «дворцовый романтизм» Жуковского: «Отчеты о луне», обращенные к «августейшим особам», воспевание великих княгинь в виде Лаллы Рук и пр. При Николае I «дворцовый романтизм» принял более грубые формы; он стал официальным романтизмом шовинистических кукольниковских драм. Другая сторона парадного романтизма — это обывательский романтизм. В 30-х годах романтические идеи, уже оторванные от своих философских предпосылок, эклектически смешанные, попадают в руки вульгаризаторов. Наряду с вульгаризаторами, ниспровергнувшими устои логики и хорошего вкуса, журналы наводняют «гладкие» поэты, которые считали себя последователями Пушкина, а на самом деле были эпигонами карамзинизма, давно преодоленного Пушкиным.

В последекабрьскую эпоху на виду остаются только два идейных очага романтизма: «Московский телеграф» Полевого, с его буржуазно-

демократическими устремлениями (впрочем, этот очаг был Николаем I вскоре уничтожен), и московский кружок молодых русских шеллингианцев (любомудры).

Увлечение немецким романтизмом и немецкой идеалистической философией первоначально вовсе не предопределило для любомудров политически-реакционных позиций. Напротив того, они были захвачены общим движением. Недаром председатель кружка В. Ф. Одоевский после 14 декабря счел нужным уничтожить весь его архив. И В. Одоевский, и Веневитинов, и даже молодой Шевырев — это периферия широкой дворянской оппозиции последних лет царствования Александра I. Что касается Кюхельбекера, то ему ни его «любомудрие», ни руководящая роль, которую он играл в проповедовавшей немецкий идеализм «Мнемозине», не помешали вступить в тайное общество и 14 декабря с пистолетом в руке выйти на Сенатскую площадь.

Но если оставить в стороне Кюхельбекера, политическое вольнолюбие вовсе не принадлежало к сущности мировоззрения любомудров. Это была дань, отдаваемая идеям времени, притом отдаваемая узким кружком молодежи, который тогда, на фоне всеобщих политических увлечений, выглядел явлением довольно случайным. 14 декабря изменило положение вещей. Политическая мысль подверглась беспощадному гонению. И любомудры с их установкой на аполитичную мысль в искусстве оказались сразу крупной культурной силой, с которой уже в 1826 году готов был считаться признанный вождь русской литературы — Пушкин.

В дальнейшем пропаганда шла через журналы и университетские кафедры; движение развивалось, захватывая академическую молодежь. В середине 30-х годов московский романтический идеализм нашел себе новое выражение в кружке Станкевича. Станкевич и его друзья могли по ряду вопросов не соглашаться, скажем, с Шевыревым, могли враждовать с ним лично и пр., но идеологическая преемственность, существовавшая между ними и любомудрами, очевидна.

В кружке Станкевича первоначально, в догегельянский период кружка, преобладали оппозиционные настроения. Ведь и старшие любомудры долго еще — вплоть до 40-х годов — придерживались либеральных политических взглядов (Киреевские, Хомяков и в славянофильский период сохраняют известную оппозиционность). Но это инерция декабристских идей, остатки дворянского либерализма. Явление это никак не следует смешивать с тем формированием нового революционного сознания, которое Ленин имел в виду, когда писал, что декабристы «разбудили Герцена». В основном пути русского дворянского идеализма были



предрешены наступлением капиталистических сил на устои аграрного государства. Старшие любомудры неуклонно приближались к славянофильству; младшие любомудры (кружок Станкевича) от сурового фихтеанского индивидуализма с его морально-политическим пафосом и революционной окраской шли к объективному идеализму Шеллинга, к романтической мистике, к правому гегельянству и оправданию «разумной действительности». Человеческая личность, потерпевшая крушение в своей борьбе за личную и общественную свободу, подчиняется абсолюту, впоследствии, в гегельянский период, — государству как воплощению абсолюта. Самый критерий ценности, а тем самым и критерий романтической высоты, выносится за пределы личности, и человек ценен постольку, поскольку он является представителем божественного начала, одним из обнаружений абсолюта. Так, поэт любомудров высок потому, что он «священнослужитель», рупор божественного откровения. Романтическая мистика и тенденциозно истолкованная гегелевская разумная действительность — это последнее слово кружка Станкевича как такового. Боевая деятельность Белинского, политическая борьба Бакунина принадлежат другому периоду их развития. Кружок Станкевича как таковой кончил на попытке преодолеть романтический субъективизм, подчинив единичного человека религиозно понимаемому абсолюту. Следующий шаг на этом пути сделали в 40-х годах славянофилы.

Едва оборвалась связь романтического индивидуализма с освободительными чаяниями декабристов, как индивидуализм приобретает черты безысходно-трагические: 30-е–40-е годы — эпоха тяжелого кризиса индивидуалистического сознания.

Душевная раздвоенность, неудовлетворенность, тоска — на идеалистическом языке эпохи объяснялись несовершенством конечного человеческого духа, тщетно порывающегося к бесконечному. Но за всем этим стояли факторы гораздо более вещественные, хотя, быть может, не вполне осознанные. Станкевич и его друзья были как-никак младшими друзьями декабристов; не сразу удалось вытравить из этого поколения дворянской интеллигенции последние следы «русского якобинства», — для этого должны были пройти годы, до крайности должны были обостриться классовые противоречия. Пока что вместо теоретически заданного религиозного примирения и слияния с абсолютотом — терзающее ощущение пустоты. В письмах Белинского никогда не звучало столько отчаяния и тревоги, как в тот период (1838–1839 годы), когда он насильственно втискивал себя в «примирение с разумной действительностью».

В статье о «Герое нашего времени» Белинский определяет состояние сознания своего поколения как состояние *рефлексии*:

«Дух его <Печорина> созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: *действительность* — вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него; но судьба еще не дает ему новых опытов, и, презирая старые, он все-таки по ним же судит о жизни. Отсюда это безверие в действительность чувства и мысли, это охлаждение к жизни, в которой ему видится то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней. Это переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет, и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем. Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и “хандрою”, и “ипохондриею”, и “мнительностью”, и “сомнением”, и другими словами, далеко не выражающими сущности явления; и что на языке философском называется *рефлексией*. Мы не будем объяснять ни этимологического, ни философского значения этого слова, а скажем коротко, что в состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем. Тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии; как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самом враг уже подсматривает зародыш, анализирует его, исследует, верна ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство, законно ли намерение, и какая их цель, и к чему они ведут.

<...> Но это состояние сколько ужасно, столько же необходимо. Это один из величайших моментов духа <...> переход из непосредственности в разумное сознание необходимо совершается через рефлексию, более или менее болезненную, смотря по свойству индивидуума. Если человек чувствует хоть сколько-нибудь свое родство с человечеством и хоть сколько-нибудь сознает себя духом в духе, — он не может быть чужд рефлексии. Исключения остаются только или за натурами чисто-практическими, или за людьми мелкими и ничтожными, которые чужды интересов духа и которых жизнь — апатическая дремота. И наш век есть по преимуществу век рефлексии <...> “Фауст” Гете есть поэтический апофеоз рефлексии нашего века. Естественно, что такое состояние человечества нашло свой отзыв и у нас; но оно отразилось в нашей жизни особенным образом, вследствие неопределенности, в которую поставлено наше общество насильственным выходом из своей непосредственности, через великую реформу Петра. Дивно-художественная “Сцена из Фауста” Пушкина представляет собою высокий образ рефлексии как болезни многих индивидуумов нашего общества. Ее характер — апатическое охлаждение к благам жизни, вследствие невозможности предаваться им

со всею полнотою. Отсюда: томительная бездейственность в действиях, отвращение ко всякому делу, отсутствие всяких интересов в душе, неопределенность желаний и стремлений, безотчетная тоска, мечтательность при избытке внутренней жизни. Это противоречие превосходно выражено автором разбираемого нами романа в его чудно-поэтической “Думе”, исполненной благородного негодования, могучей жизни и поразительной верности идей» (Полн. собр. соч. Т. V. С. 354–356).

В кружке Станкевича в этот период рефлексию понимали по Гегелю. Согласно учению Гегеля, рефлексия — это раздвоенное, самосозерцающее состояние субъективного духа, переходное между первоначальной бессознательной непосредственностью и конечным синтезом знающего и обладающего волею интеллекта. Единство теоретического и практического духа — это *свободный дух* и в то же время *объективный дух* (действительность).

Белинский пользуется гегельянской терминологией («<...> переход из непосредственности в разумное состояние необходимо совершается через рефлексию <...>» и т. п.), но весь этот аппарат применяет к социально-психологическим явлениям, в высшей степени конкретным. Через Печорина он характеризует здесь свое поколение, своих друзей, самого себя в переходный период.

Письма Боткина, Бакунина, Станкевича, относящиеся ко второй половине 30-х годов, на каждом шагу дают картину душевного раздвоения, изощренного самонаблюдения и самоанализа. В обиходе кружка философия была овеществлена и быт оценивался в свете умозрительных построений. Бакунин в кругу друзей подвергнул теоретическому рассмотрению намерение одной из своих сестер выйти замуж и попытку другой разойтись с мужем. Все это, разумеется, служило материалом для рефлексии.

Над бытовой рефлексией московского кружка впоследствии пронизировал Герцен в замечательном очерке «Эпизод из 1844 года», посвященном истории женитьбы В. П. Боткина на француженке-швее Арманс: «Видя, что дело быстро приближается к развязке, Базиль испугался, начал *рефлектировать* <подчеркнуто Герценом> и совершенно сконфузился, обдумывая неумолимый фатализм брака, неразрушимость его по Кормчей книге и по книге Гегеля. Он заперся, отданный на жертву духу мучительного исследования и беспощадного анализа <...>

Он <...> написал Арманс диссертацию о браке, о своей несчастной рефлексии, о неспособности простого счастья для пытливого духа <...>»

«Дитя славного плебейского кряжа, — продолжает Герцен, — Арманс поддержала свое происхождение». Она освободила Боткина от данного

слова. Историю своих отношений с Арманс Боткин изложил в письме к жене Герцена. «В Эпистоле к Natalie он пространно объяснял ей, что мысль и рефлексия о женитьбе повергли его в раздумье и отчаяние <...>»<sup>9</sup>

Это письмо Боткина сохранилось, и из него явствует, что Герцен не преувеличивал.

«Мос несчастье в том, что я — натура по преимуществу рефлектирующая. Вы можете себе представить, сколько тяжкого, страдальческого заключается для рефлектирующей природы в мысли о женитьбе! Ты, Герцен, понимаешь это. Мы недаром живем в тяжкую, переходную эпоху, мы платим за это своею лучшею кровью, своими лучшими чувствами, своими чистейшими верованиями. Что в нас осталось крепкого, чего не прососала бы всеразъедающая рефлексия, перед чем остановилась она в бессилии! Притом скажу с гордостью, мы не принадлежим к тем людям, в которых теория сама по себе, а жизнь и практика сама по себе. Трудные процессы мысли совершаются в нас не в одной голове, — мы переживаем их сердцем, всем существом нашим. Да об этом мне много говорить нечего, ты это хорошо знаешь. Мысль о женитьбе, которую я принял в свое сознание, сначала в форме какого-то экстаза, постепенно охлаждаясь, должна была необходимо подпасть разлагающей силе рефлексии»<sup>10</sup>.

Герцен мог подшучивать над крайностями и курьезами «гегельянства в быту», но он понимал серьезную сущность явления, — тем более, что сам прошел через романтические крайности. 30-е годы в развитии Герцена и Огарева — это романтический индивидуализм, доведенный до предела: напряженный самоанализ (сам Герцен, иногда в «беллетризованном», а чаще в откровенно автобиографическом виде является героем всех ранних своих повествовательных опытов: «Елена», «О себе», «Записки одного молодого человека» и пр.), культ высоких идеалов, дружбы, любви; фразеология любви, сформировавшаяся на лирической прозе Жан-Поля.

В 1838 году Герцен пишет Н. А. Захарьиной: «Наташа, божество мое, нет, мало <...> Христос мой, дай руку, слушай: никто так не был любим, как ты! Всей этой вулканической душой, мечтательной, я любил тебя, — этого мало: я любил славу — бросил, и эту любовь прибавил, я любил друзей — и это тебе, я любил <...> ну, люблю тебя одну <...> Ты сгоришь от моей любви: это огонь, один огонь»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Герцен А. И. Полное собрание сочинений: В 22 т. Пг., 1919–1925. Т. XIII. С. 238–239

<sup>10</sup> Там же. С. 276.

<sup>11</sup> Герцен А. И. Полное собрание сочинений. Т II. С. 29–30

Герцен и Огарев в полной мере отдают дань романтической рефлексии. Над Огаревым она сохраняет власть едва ли не до конца его дней. Герцен уже в 1842 году в статье «Дилетанты-романтики» торжественно отрекся от романтического идеализма в пользу реализма, но и он с трудом преодолевает в себе рефлектирующее сознание.

И все же рефлексия Станкевича и его друзей и рефлексия Герцена — Огарева — это разные исторические явления. В кружке Герцена — Огарева романтизм переплетался с традициями декабристов, с воздействиями идей утопического социализма. И в этом кругу политическая оппозиционность была не остатком, но, напротив того, ядром всего будущего развития. Стоило подвести под рефлексию социальные основания — и она сразу приобретала иной смысл: смысл общественного протеста.

После Станкевича остался набросок повести «Несколько мгновений из жизни графа Z\*\*\*»<sup>12</sup>, которую Анненков считает документом отчасти автобиографическим.

«Несколько мгновений из жизни графа Z\*\*\*» — это повесть о рефлексии, сводящей в могилу высокоодаренного и благородного юношу. Вначале граф преисполнен надежд:

«Эти надежды были не кресты, не чины, не блистательное положение в обществе: нет, душа его жаждала познаний; здесь думал он удовлетворить святому стремлению к истине, найти руководителей и спутников, заключить с ними союз братства и рука в руку переплыть житейское море, победить его бури, укротить безумные волны. Да! Сильно вздымали грудь его эти думы; душа его была открыта миру и людям. Но мир и люди обманули эту душу: скорбь, она не утратила ни надежд, ни сил; только к прежним чувствам ее прибавилось новое: презрение».

К этому крайне суммарному упоминанию о предательстве людей далее прибавляется, что его умом овладевают «леденящие сомнения».

«Тяжкие, мучительные сомнения облекли его душу; долго и неослабно стремясь к цели, он видел бездну между ней и собою, он думал постигнуть природу, ощутить ее жизнь, уразуметь, разделить ее промысел. Он отделился от земли, отказался от благ ее для святого подвига; но скоро увидел, что совершить его не в силах: земля стала для него пустынею, а небо было недосыгаемо».

В конце концов граф находит выход в любви и приобщении к вечно женственному началу. Но поздно: он умирает от чахотки, *развившейся на почве рефлексии*.

<sup>12</sup> Анненков П. В. Н. В. Станкевич. Переписка его и биография. М., 1857. С. 375–395.

Граф Z мечтает о подвиге служения истине, человечеству и родине. Оказывается, что он «совершить его не в силах». Не потому, чтобы этому препятствовали социальные условия, но потому, что конечный дух не полноценен, особенно пока он не нашел опору в вечно женственном начале.

Сравним с этим то, что Герцен писал в дневнике 1842 года, в период своей новгородской ссылки: «Господи, какие невыносимые часы грусти рязедают меня. Слабость ли это, или следствие того развития, которое приняла душа моя, или, наконец, мое законное право, образ отражения во мне окружающего? Неужели считать мою жизнь оконченной, неужели все волнующее, занимающее меня, всю готовность труда, всю необходимость обнаружения схоронить, держать под тяжелым камнем, пока приучусь к немоте, пока заглухнут потребности, — и тогда начать жизнь пустоты, роскоши? <...> я чувствую, что середь тихих занятий кабинета подчас является ужасная тоска. Я должен обнаруживаться, — ну, пожалуй, по той же необходимости, по которой пищит сверчок»<sup>13</sup>.

Итак, тоска и рефлексия объясняются невозможностью социально полезного действия. Другая запись 1842 года чрезвычайно близка к «Думе» Лермонтова и к знаменитому месту из «Исповеди сына века» Мюссе, где Мюссе обращается к потомкам: «<...> скажите себе, что дорого купили мы вам будущий покой; пожалейте нас больше, чем всех ваших предков».

Герцен пишет: «Поймут ли, оценят ли грядущие люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования? А между тем наши страдания — почка, из которой разовьется их счастье. Поймут ли они, отчего мы лентяи, отчего ищем всяких наслаждений, пьем вино... и пр.?.. Отчего руки не поднимаются на большой труд? Отчего в минуту восторга не забываем тоски?.. О, пусть они останются с мыслью и с грустью перед камнями, под которыми мы уснем, — мы заслужили их грусть. Была ли такая эпоха для какой-либо страны? <...> Нас убивает пустота и беспорядок в прошедшем, как в настоящем отсутствие всяких общих интересов»<sup>14</sup>. Оглядываясь на свою юность, Герцен писал: «Это был период романтизма в моей жизни: мистический идеализм, полный поэзии, любовь, всепоглощающее и всенаправлявшее чувство <...> но у меня никогда не было жизни, так сосредоточенной в личных отношениях, чтоб хоть на время забыть всеобщие интересы. Напротив, я со всем огнем любви жил в сфере общечеловеческих современных вопросов, придавши им

<sup>13</sup> Герцен А. И. Полное собр. соч. Т. III. С. 20.

<sup>14</sup> Там же. С. 41.

субъективно-мечтательный цвет»<sup>15</sup>. Это замечательная формулировка соотношения между личным и гражданским элементом в идеологии молодого Герцена и его друзей. «Всеобщие интересы», стоявшие за рефлексией Герцена, превращали ее в прогрессивную силу.

Белинский писал статью о Лермонтове в период, когда он только еще освобождался от «примирения с разумной действительностью». Он не мог еще обосновать рефлексию социально, но он видит в ней фактор духовного роста и прогресса. По Гегелю — рефлексия только необходимый этап развития; для Белинского это состояние сознания представляет ценность само по себе, ибо ему подвержены все лучшие люди поколения (характерно, что в разгаре своего увлечения примирительными идеями Белинский осуждал рефлексию).

Рефлексия, понятно, не была принадлежностью ни кружка Станкевича или Герцена, ни какого-либо другого кружка. В 30-х годах люди положительных идей — философских и политических — составляли меньшинство, силу еще только потенциальную. За пределами московских студенческих группировок стояли широкие слои русской интеллигенции 30-х годов: молодежь, оглушенная и опустошенная катастрофой 14 декабря. «Дух времени» принимал здесь разные формы — от чайльдгарольдовой позы пресыщенных людей большого света до того различного романтизма семинаристов и казеннокоштных студентов, который Аполлон Григорьев описывает в своих «Литературных и нравственных скитальчествах», — романтизма, начинавшегося мечтательной влюбленностью, порывами к довольно смутному идеалу, и кончавшегося моральной депрессией, чаще всего запоем.

«Но каким образом и этот кружок посредственностей задевали жизненные вихри, каким образом веяния эпохи не только что касались их, но нередко и уносили за собою — конечно, только умственно? Ведь дело в том, что если оживлялась беседа, то не о выгодных местах и будущих карьерах говорилось... Говорилось, и говорилось с азартом, о самоучке Полевом и его “Телеграфе” с романтическими стремлениями; каждая новая строка Пушкина жадно ловилась в бесчисленных альманахах той наивной эпохи; с какой-то лихорадочностью произносилось имя “Лорд Байрон”... Из уст в уста переходили дикие и порывистые стихотворения Полежаева... Когда произносилось это имя и — очень редко, конечно — несколько других, еще более отверженных имен <т. е. имена декабристов>, какой-то ужас овладевал кругом молодых людей, и вместе что-то страшно соблазняющее, неодолимо влекущее было в этом ужасе. А если

<sup>15</sup> Там же. С. 47.

в торжественные дни именин, рождений и иных разрешений “вина и елся” компания доходила до некоторого искусственно приподнятого настроения... то неопределенное чувство суеверного и вместе обаятельного страха сменялось какою-то отчаянной, наивною симпатиею <...> к тем людям, которые или “жгли жизнь” беззаветно или дерзостно ставили ее на карту... Слышались какие-то странные, какие-то как будто и не свои речи из уст этих благонаправных молодых людей...

<...> даже в трезвые минуты передавали они друг другу рассказы об их, страшных им, товарищах, отдававших голову и сердце до нравственного запоя шеллингизму или всю жизнь свою беснованию страстей!»<sup>16</sup>

Все эти «романтизмы» разной социальной природы, все эти разновидности рефлексии искали для себя выражение. В Лермонтове, великом поэте эпохи, *поэте рефлексии*, как назвал его Белинский, сосредоточились все жизнеспособные и прогрессивные элементы мировоззрения людей 30-х годов. Но Лермонтов, выразивший свое поколение, никогда не выражал идеологию какой-либо группировки.

В том замоскворецком, уже демократическом романтизме, о котором говорит Аполлон Григорьев, смешаны Полевой и Пушкин, Байрон и Полежаев, декабризм, шеллингизм и «беснование страстей». В какой-то мере это относится ко всей романтической культуре 30-х годов (за исключением академических кружков).

Для этого поколения романтизм — существующий факт; оно получило сразу огромный итог мирового и русского романтизма: байронизм, шиллеризм, шеллингианство, Гюго, декабристская поэзия, Жуковский, Пушкин — все это в недифференцированном виде. В начале века романтизм усваивался этапами. Для Пушкина, например, Гюго — совсем иная формация романтизма, чем Байрон, даже отчасти ей враждебная. Но людей 30-х годов Байрон и Гюго равно удовлетворяют социальным пафосом и грандиозностью характеров и страстей. Марлинский именно в качестве деятеля 30-х годов провозглашает сочетание двух величайших романтических гениев — Байрона и Гюго.

Начинающий Лермонтов в этом отношении — вполне человек 30-х годов, с первых шагов захваченный общеромантической стихией и во все не склонный ограничить себя какой-либо единой, последовательной, философски разработанной концепцией романтизма. Замечательно, что начинающий Лермонтов, при всей склонности к подражанию, вовсе не обнаруживает тенденции стать поэтом-любомудром (по крайней мере в его ранних стихах не заметно никаких следов натурфилософской

<sup>16</sup> Григорьев А. Полное собрание сочинений и писем. Пг., 1918. Т. I. С. 42–43.



тематики), — и это несмотря на то, что он был учеником Павлова и Раича, несмотря на Московский университет, на чтение русских шеллингианских журналов и интерес ко всем вопросам, волновавшим тогда умы. Лермонтов был чужд и идеям философски-религиозного примирения и кружковым академическим формам литературной работы. Огарев утверждал впоследствии, что Лермонтов «вечера, где собирались враждующие партии <западники и славянофилы>, равно как и всякие иные вечера с ученым или литературным оттенком <...> называл “литературной мазурбацией”»<sup>17</sup>.

Поэту — в будущем всенародного значения — с самого начала было не по пути с группировкой «Московского вестника» или с философическими поэтами кружка Станкевича. Ведь в конечном счете эта шеллингианствующая поэзия, отторгнутая от реального содержания русской культуры, так и не сумела выйти на широкую литературную дорогу и, преодолев свою чужеродность, стать национальной.

Если в романтическом брожении 30-х годов искать явлений, идеологически наиболее родственных Лермонтову, — то это Герцен и его друзья. В поэзии Лермонтова — та же рефлексия, под которую подведены социально политические основания и которая стала прогрессивной силой.

Кружок Герцена — Огарева и политические студенческие кружки Сунгурова, братьев Критских и др. очень скоро были разгромлены николаевской полицией и в 30-х годах не успели проявить себя в литературе. Но в поэзии Лермонтова многое отвечает тем литературным тенденциям, которые намечались в этой среде. Раннее творчество Лермонтова во всяком случае чрезвычайно близко к прозе начинающего Герцена — и образом центрального героя, и темами, и всей стилистической атмосферой.

«— О, ради бога, не плачь! — воскликнул князь с жаром, увидев ее слезы. — Умоляю тебя, мой ангел, моя Елена! Каждая слеза твоя падает растопленным свинцом на мое сердце. Не мучь меня, и так душа моя разбита, и ты отравляешь минуту радости, которую я ждал целые годы. Зачем подошла ты так близко к моему существованию? На мне проклятие, я гублю все приближающееся ко мне. Я, как анчар, отравляю того, кто вздумает отдохнуть под моей сенью». — Это не «Вадим» Лермонтова, это автобиографическая повесть Герцена «Елена» (1838).

В письмах Герцена к Н. А. Захарьиной постоянно встречаются образы, как будто бы пересаженные из юношеских стихотворений Лермонтова (Герцен, разумеется, не мог их знать): «Теперь я вижу, что прав был, когда говорил, что моя любовь должна быть ужасна; да, теперь только

<sup>17</sup> Огарев Н. П. Стихотворения. Л., 1937. Т. I. С. 333.

она и принимает характер ужасный, в то время как твоя душа плавает спокойно в океане света, моя, томимая, сожженная, вырывается огнем»<sup>18</sup>.

По всему идейно-стилистическому комплексу, в 30-х годах Лермонтов мог бы быть поэтом, а Герцен прозаиком одной и той же литературной школы.

Однако это объединение никогда не осуществилось — ни в личном, ни в организационном плане, и лишь отчасти осуществилось в плане идейном. Нечто очень существенное отделяет Лермонтова от Герцена — Огарева: у него были те же общественные идеалы, но он едва ли верил в их достижимость.

Возможно, что здесь сыграло роль различие социальной среды. Герцен принадлежал к академической интеллигенции 30-х годов; Лермонтов — к светскому кругу (даже в пору наивысшего увлечения Лермонтовым Белинский упрекал его в остатках «субъективно-салонного» взгляда на жизнь). В этом кругу разочарование и скептицизм были в ходу даже во времена декабристов (пушкинский «Демон», Александр Раевский — декабрист); гвардейская среда непосредственно выдвинула участников Северного тайного общества и потому особенно болезненно ощутила удар — ее лучшие представители были уничтожены или морально разоружены. Для гвардейской молодежи наступила эпоха холодного карьеризма и бессмысленного бретерства. Те, кто мыслил в этом кругу, предпочитали байроновскую горечь шиллеровской восторженности.

Быть может, идейная атмосфера Московского университета в конце концов покорила бы Лермонтова, который упорно ей сопротивлялся. Быть может, останься он в университете — ему в конце концов предстояло бы сближение с кругом Герцена. Но обстоятельства сложились иначе. Пока Герцен и его друзья за женой и закуской, состоявшей преимущественно из сыра, толковали о Шиллере, о сен-симонизме, о способах осчастливить человечество, — Лермонтов прожил «два страшных года» (его выражение в письме к Лопухиной) среди тяжелого разврата, цинизма и пустоты военной школы.

Так углублялась уверенность в неосуществимости высоких идеалов. В 1851 году Герцен писал: «Лермонтов никогда не выучился надеяться; он не проявлял ни к чему самоотвержения, потому что не было ничего, что требовало бы этого самоотвержения. Он не отдавал с гордостью своей головы палачу, как Пестель и Рылеев, потому что не мог верить в плодотворность жертвы; он бросился в сторону и погиб ни за что»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Герцен А. И. Полное собр. соч. Т. II. С. 187.

<sup>19</sup> Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Герцен А. И. Полное собр. соч. Т. VI. С. 373.

Для социального окружения Лермонтова самый близкий тип романтического самосознания — это трагический индивидуализм Байрона. Но в руках великого поэта этот вновь возрожденный байронизм приобрел всеобщую значимость, стал специфической формой выражения рефлексии и протеста поколения 30-х годов<sup>20</sup>.

В истории русской культуры необходимо различать байронизм декабристский и последекабристский. В начале 20-х годов байронический протестующий герой отчасти осмыслялся в революционном плане (так, «Кавказский пленник» был восторженно встречен в декабристских кругах, а Рылеев своими поэмами отдал дань байронизму). Но в конечном счете левое крыло декабристской поэзии осудило байронизм как ненациональный, как «мелочный» в своем русском преломлении, как упадочный. Байроническое разочарование берется за одну скобку с элегической унылостью или с бездушным скептицизмом эпигонского вольтерьянства. В своей статье «О направлении нашей поэзии» Кюхельбекер назвал Байрона «однообразным», противопоставив его «огромному Шекспиру», и там же писал: «Не те же ли повторения наши: *младости и радости, уныния и сладострастия*, и те безымянные, отжившие для всего брюзги, который — даже у самого Байрона (Child-Harold), надеюсь, далеко не стоят не только Ахилла Гомерова, ниже Ариостова Роланда, ни Тассова Танкреда, ни славного Сервантесова Витязя печального образа, — которые слабы и не дорисованы в “Пленнике” и в элегиях Пушкина, несомны, смешны под пером его переписчиков?»<sup>21</sup>

Правда, в следующей же книжке «Мнемозины» Кюхельбекер поместил свое стихотворение «Смерть Байрона», апофеоз Байрона — поэта и политического деятеля. Но это противоречие разъясняется тут же в принадлежащем Кюхельбекеру «Разговоре с Ф. В. Булгариным»:

«Б. — Байрон — по вашему мнению однообразен!

Я. — Когда благороднейшие сердца и лучшие умы всей Европы скорбят о преждевременной смерти сего великого мужа, — мне, признаюсь, больно казаться его противником! — Если бы подозревал, что его блистательное поприще кончится так скоро, — я воздержался бы от суждения о нем — справедливого, но неуместного среди общей печали. Но, к несчастью, сказанное сказано. Так! Байрон однообразен, и доказать сие однообразие нетрудно. — Он живописец нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных...»<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Под байронизмом я здесь и далее понимаю не подражание Байрону, но определенное идейное движение, принадлежащее мировой — в том числе русской — культуре.

<sup>21</sup> Мнемозина. М., 1824. Ч. II. С. 40.

<sup>22</sup> Мнемозина. М., 1824. Ч. III. С. 172.

В 1832 году Кюхельбекер писал из крепости Николаю Глинке: «Я убежден, что юноша, который в двадцать лет *действительно* состарился, уже никуда не годится, что в тридцать он может сделаться злодеем, а в сорок непременно должен быть и непременно будет *негодяем*. Вот тебе в двух словах причина, по которой я в 1824 году начал первый вооружаться против этой страсти наших молодых людей, поэтов и не поэтов, прикидываться Чайльд-Гарольдами»<sup>23</sup>. В этих строках Кюхельбекер как бы формулирует основную мысль своей драмы «Ижорский» (первые две части написаны в 1829–1833 годах; третья часть в 1840–1841), направленной против упадочного байронизма.

Лев Ижорский — «богатый русский дворянин» — начинает скептицизмом и разочарованием и кончает страшными преступлениями. Искушая свое прошлое, Ижорский погибает в борьбе за национальную независимость Греции.

В одном из монологов Ижорского Кюхельбекер прямо клеймит эпигонский байронизм:

Вы, Чайльды в золотых очках,  
Гяуры в черных фраках, Лары,  
Забывшие сыскать для котильона пары...  
Глупцы! Глупцы!..

Во втором акте третьей части бес Кикимора, играющий в драме роль Мефистофеля, говорит:

Герой сороковых годов  
Без сердца, без друзей и без врагов:  
Он даже самого себя не любит,  
Не мстит, а если губит,  
Так потому, что скучно и что вник  
В ничтожество людей, — ему сказал рассудок:  
Их нечего беречь. Он истинно велик,  
Он убежден, что всё на свете предрассудок,  
Всё вздор. — Когда ж расстроится желудок  
Или не спится — он начнет писать дневник...  
Дневник *chef-d'oeuvre*: в нем, как анатом искусный,  
Фразер наш разлагает свой же труп —  
И варит из него спартанский, черный суп.  
Суп гадкий, может быть, — зато чертовски вкусный.

---

<sup>23</sup> Ср. статью Ю. Н. Тынянова о Кюхельбекере, в которой и приведено письмо к Н. Глинке (Кюхельбекер В. К. Лирника и поэмы. / Вступ. статья, ред. и прим. Ю. Н. Тынянова. Л., 1939. Т. I. С. LX).

К словам «Герой сороковых годов» Кюхельбекер сделал примечание: «См. гениальный впрочем роман “Герой нашего времени”» (Кюхельбекер, т. II, с. 478). Второй акт третьей части «Ижорского» был закончен 22 февраля 1841 года<sup>24</sup>; между тем запись от 5 февраля 1841 года в «Дневнике» Кюхельбекера свидетельствует о том, что к этому времени он прочитал в «Отечественных записках» статью Белинского о «Герое нашего времени». «Роман <...>, — пишет Кюхельбекер, — обличает <...> огромное дарование, хотя и односторонность автора»<sup>25</sup>. На монологе Кикиморы могло отразиться непосредственное впечатление от статьи Белинского, содержащей подробное изложение романа и большие цитаты, в частности из *дневника* Печорина. Целиком «Героя нашего времени» Кюхельбекер прочитал только в 1843 году и отозвался о нем восторженно. «Лермонтова роман — создание мощной души... Грушницкому цены нет — такая истина в этом лице <...> Все-таки жаль, что Лермонтов истратил свой талант на изображение такого существа, каков его гадкий Печорин»<sup>26</sup>. Для Кюхельбекера в романе ценнее всего Грушницкий, т. е. пародия на вульгарный байронизм; и признание лермонтовского гения не мешает ему осудить Печорина, которого он отнюдь не отождествляет с автором. Другими словами, Кюхельбекер в начале 40-х годов рассматривает «Героя нашего времени» как критик-декабрист.

Поэты-декабристы обращались к одической поэзии, к историческим и фольклорным источникам, и в сущности требовали, чтобы Пушкин, порвав с байронизмом, последовал за ними. Антибайронические настроения понятны. В мировом масштабе байронизм выразил катастрофу революционного сознания, противопоставленного торжествующей реакции. Декабристская интеллигенция, как часть европейской интеллигенции, не осталась чужда этим настроениям, но в то же время, как национальная русская интеллигенция, она в начале 20-х годов готовилась к политической борьбе, и байронизм в его русском преломлении представлялся ей упадочным и чужеродным.

Современники единодушно считали, что Пушкин стал национальным поэтом только ценой преодоления байронизма. «Евгений Онегин» первоначально воспринимался как явление отраженное или как явление узкого значения — изображение типа «светского человека». Герцен впоследствии писал: «Каждая глава “Онегина”, которая появлялась после 1825 года, отличалась все большей и большей глубиной. Первый

<sup>24</sup> См.: Дневник В. К. Кюхельбекера. Л., 1929. С. 272.

<sup>25</sup> Там же. С. 271.

<sup>26</sup> Там же. С. 291.

план поэта отличался легкостью и ясностью, — он его задумал в другое время <...><sup>27</sup>

После восстания и крушения декабристов идеологическая ситуация резко изменилась. Трагедия русского революционного сознания совпала со всемирной трагедией.

Пути непосредственной политической борьбы были отрезаны. Обличение, отрицание, отчаяние — это на ближайшее время единственно возможный ответ на самодержавно-крепостническую действительность. В байроническом протесте выражается теперь моральное состояние очень широких общественных слоев; он приобретает новый смысл. Если Пушкин в «Онегине» разрешал уже, в сущности, вовсе не байронические задачи, но задачу нового психологического и реалистического понимания жизни, то Лермонтов действительно начинает с разрешения задач, аналогичных байроновским, но притом уже подлинно национальных.

Наряду с протестующим байронизмом молодого Пушкина и Рылева («Войнаровский») существовал политически выхолощенный байронизм Козлова. После отхода Пушкина от байронизма это направление на русской почве в течение некоторого времени влачит эпигонское существование. Достаточно сказать, что на этом фоне после Пушкина, после Козлова крупнейший байронист — ученик Козлова Подолинский. В русскую прозу байронического героя в упрощенном виде ввел Марлинский. Это, так сказать, формально-байронический герой, лишенный подлинной проблемности. Но небывалый успех этого героя у читающей публики показывает, что между байронизмом Пушкина и байронизмом Лермонтова вовсе не было пустого пространства.

Пусть русский байронизм в течение нескольких лет был представлен преимущественно эпигонами и вульгаризаторами<sup>28</sup> — в сознании читателей байронизм поддерживался непосредственно западноевропейскими источниками; а в европейской культуре 20-х–30-х годов байронизм отнюдь еще не исчерпан. Французский байронизм — явление очень позднее. Именно в 30-х годах во Франции, по выражению французского исследователя, начинается эпидемия, «нашествие байронизма»<sup>29</sup>.

Французский байронизм, байронизм Мицкевича, которого так ценила передовая русская интеллигенция, — это как бы резерв, из которого

<sup>27</sup> А. И. Герцен. Полное собр. соч. Т. VI. С. 373.

<sup>28</sup> О массовом эпигонском байронизме в русской литературе см.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1924. Ч. II. Гл. 2 и 4.

<sup>29</sup> См.: Esteve Edm. Byron et le romantisme français. P., 1907.

русский байронизм мог черпать в момент своего вторичного возрождения на почве новой национальной проблематики.

Это возрождение — дело Лермонтова. На первом этапе своего творческого развития Лермонтов в этой именно форме разрешает задачу русского высокого романтизма. На втором творческом этапе он подвергает байронизм критической переоценке. Ведь не случайно же, что начинающий Лермонтов перекликается с начинающим Герценом. Вероятно, и в их дальнейшем развитии было бы много общего. Во всяком случае оба они почти одновременно декларировали разрыв с патетическим романтизмом: Герцен в 1842 году, на пороге раскрывавшегося перед ним грандиозного поприща, — статьей «Дилетанты-романтики», Лермонтов — на пороге смерти — «Героем нашего времени» и реалистической лирикой последних лет.

## Глава вторая

### Юношеская поэзия Лермонтова

На первом этапе своего творчества Лермонтов, исходя из романтического индивидуализма, связанного с утверждением свободы и прав человека, осуществил невиданное еще в русской литературе единство трагического протестующего сознания, которое организует и подчиняет себе все элементы его поэзии. Кто не заметил и не понял это единство, тот, подобно Шевыреву, мог считать Лермонтова эклектиком и «протеем», ибо лермонтовское творчество действительно представляет собой итог и синтез всех прогрессивных моментов русского романтизма. Но стоило понять это единство (впервые это удалось Белинскому) — и каждое лермонтовское слово — хотя бы оно восходило к Жуковскому, или к Пушкину, или к Языкову, — наполнилось новым содержанием; творчество Лермонтова оказалось принципиально новым этапом развития русской культуры.

Современникам не приходило в голову сводить Пушкина к «байроническим мотивам». Вообще всякому однозначному толкованию Пушкина препятствовала необычайная широта пушкинского охвата, та всеобъемлемость, с которой Пушкин отзывался на существеннейшие явления мировой культуры. Эта всеобъемлемость стала впоследствии основ-

ным тезисом речи Достоевского о Пушкине, но о ней говорили гораздо раньше. Именно в этой связи Гоголь, благоговевший перед Пушкиным, утверждал, что у Пушкина нет «своей личности». «Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека! На место его предстанет тот же чудный образ, на все откликающийся и одному себе не находящий отклика... А между тем все там — история его самого. Но это ни для кого незримо. Читатель услышал одно только благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта за тем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать» («В чем же наконец существо русской поэзии»).

Пушкин постоянно намекал в стихах на факты своей биографии, вводил в свои произведения себя самого, своих друзей, текущие литературные интересы. Но этот авторский образ никогда не покрывал собой, никогда не сосредоточивал в себе пушкинское творчество. Как бы подчеркивая нежелание замкнуться в едином авторском лице, Пушкин создает Ивана Петровича Белкина и в Белкине осуществляет новое реалистическое понимание жизни.

В черновой заметке 1827 года «О Байроне» Пушкин писал:

«<...> поэт и здесь <в “Корсаре”> вывел на сцену лицо, являющееся во всех его созданиях, и которое, наконец, принял он сам на себя в Чильд-Гарольде...

В *Каине* он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых характеров, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному».

Это единство центрального образа, в высшей степени свойственное поэзии Байрона и поэзии Лермонтова, самому Пушкину было чуждо.

Образ, объединяющий лермонтовскую лирику и непрестанно воплощаемый в последовательном ряду его поэм, драм, повестей — от «Кавказского пленника» 1828 года до «Героя нашего времени», — единодушным приговором читателей был отнесен к числу «байронических героев»<sup>30</sup>.

Лермонтова, однако, первоначально прельщает не байронизм как таковой, но вообще сильная личность романтиков. Он учится у Лессинга и Вальтера Скотта, у Гюго, у Байрона и Пушкина и в особенности у Шиллера, — синкретизм, характерный для романтического поколения 30-х годов. Постепенно Лермонтов самоопределяется среди разнообразных влияний.

---

<sup>30</sup> Современникам Лермонтова не были известны его юношеские поэмы и драмы. Но здесь важно помнить ход творческой эволюции Лермонтова. О соотношении между этой эволюцией и историей читательского восприятия Лермонтова будет сказано в дальнейшем.



Оптимистический индивидуализм Шиллера — это индивидуализм предреволюционного и революционного подъема. Он не вязался с последекабристской депрессией и рефлексией. В 30-х годах Шиллером бурно увлекаются в кружке Герцена, где предчувствовали уже возможность нового политического действия. Увлекаются Шиллером и московские шеллингианцы — старшие и младшие, но это другой Шиллер: не Шиллер «бури и натиска», почетный гражданин Французской республики, но Шиллер-кантианец, автор эстетических трактатов, идеалистически-философский поэт. Этот Шиллер чужд Лермонтову. От Шиллера он все решительнее переходит в сферу воздействия Байрона.

В юношеских драмах Лермонтова еще трудно уловить, где кончается восторженный герой Шиллера и начинается разочарованный герой Байрона. Юрий Волин в «Menschen und Leidenschaften» (1830), Владимир Арбенин в «Странном человеке» (1831) — это страстная благородная натура, порывающаяся ко всему высокому и — по законам романтического индивидуализма — гибнущая в столкновении с «толпой». Если восторженный герой не погиб, то он под ударами судьбы превращается в разочарованного героя. Демонический характер в изображении Лермонтова всегда имеет одну и ту же предысторию: он начинает либо верой в добро и высокие идеалы, либо необузданной жадой жизни, и кончает холодным ожесточением:

Не раз, личиною искусства,  
Слезой и сердцем ледяным,  
Когда обманов сам чуждался,  
Обманут был он; — и боялся  
Он верить, только потому  
Что верил некогда всему!  
(«Измаил-бей»)

#### В «Маскараде»:

Сначала все хотел, потом все презирал я,  
То сам себя не понимал я,  
То мир меня не понимал.  
На жизни я своей узнал печать проклятья,  
И холодно закрыл объятья  
Для чувств и счастья земли...

Лермонтов до конца сохраняет соотношение между двумя романтическими героями — восторженным и разочарованным, — то противопоставляя их друг другу (как, например, в драме 1836 года «Два брата»), то объединяя в одном лице; в последнем случае восторженность оказы-

вается психологической предпосылкой будущего разочарования в жизни. Это соотношение, вовсе не обязательное для «байронической» темы (так, например, чтобы психологически обосновать хандру Онегина, не потребовалось ни ударов судьбы, ни нравственного перелома героя), в творчестве Лермонтова имело принципиальный смысл; оно позволило Лермонтову открыто и прямо пользоваться мерилем высоких ценностей и идеалов.

Молодой Лермонтов в высшей степени чужд духу иронии и вольтерьянского скептицизма, владевшему русскими поэтами начала века. Лермонтов серьезен и патетичен. Его политические, общественные, философские взгляды могли оставаться до конца непроясненными. Но он несомненно исходил из ценностей, выработанных в XVIII – начале XIX века гуманистической и революционной мыслью, сформулированных в литературе Руссо, Шиллером, Байроном, воспринятых русским декабризмом. Народность, личность, права человека, природа, творчество, высокая любовь и – в центре всего – основная идея Французской революции, руссоизма, байронизма: *идея свободы*.

Демоническая тема, столь близкая Лермонтову, непосредственно связана со всем этим кругом идей.

Начиная с Мильтона новая европейская литература подхватила библейский миф о падшем ангеле, чтобы претворить его в литературный миф, во множестве вариантов просуществовавший вплоть до XIX века и от романтиков унаследованный французскими декадентами.

История ангела, восставшего против небесного самодержца, давала прекрасный материал для символики революции и протеста. Сатана Мильтона провозглашает идеи английской революции. Черт средневекового фольклора в гетевом Мефистофеле становится грандиозным символом скептического, анализирующего разума. К «Потерянному раю» и к «Фаусту» отчасти восходит Люцифер Байрона («Каин»), в котором выражено могущество свободной мысли, враждующей с догмой и деспотизмом<sup>31</sup>. Демоническая тема имеет и примирительный вариант: кающийся Абаддона Клопштока, «Лалла Рук» Томаса Мура и проч.

Сентиментально-мистический аспект демонизма заинтересовал Жуковского. В 1814 году он переводит отрывок из Клопштока, весьма характерный. Герой поэмы – кающийся грешник Абаддона; истинный враг неба, мятежник – это Сатана, злобный и по существу бессильный. Абаддона обращается к нему со словами:

---

<sup>31</sup> В драматической эпопее Гюго «La fin de Satan» (1850-е годы) «Свобода» оказывается дочерью Сатаны и вместе с тем началом, примиряющим стихии добра и зла.

Горе тебе, сатана! Я в безумстве твоём не участник!  
 Нет! не участник в твоих замысленных восстать на Мессию!  
 Бога-Мессию сразить!.. О, ничтожный! о ком говоришь ты?  
 Он всемогущий! а ты пресмыкаешься в прахе, бессильный,  
 Гордый невольник...

В 1821 году Жуковский под заглавием «Пери и ангел» переводит вторую часть поэмы Мура «Лалла Рук» («Рай и Пери»). Изгнанная из рая Пери раскаянием и всевозможными искусствами заслуживает себе прощение. За Жуковским следует Подолинский в своей поэме «Див и Пери» (1827), пользовавшейся большим успехом. У Подолинского Пери утешает падшего ангела Дива:

— Смолкни, Див! о нет, не мысли,  
 Что творец неумолим;  
 Но в смиреннии исчисли  
 Ты грехи свои пред ним;  
 И с глубоким покаяньем,  
 С верой, с чистым упованьем  
 Припади к его стопам!  
 О, поверь моим словам:  
 Если б гордый возмутитель,  
 Если б Эвлис пред творцом  
 Пал, в раскаяньи, челом,  
 И ему бы вседержитель  
 Слово милости изрек,  
 А к тебе ль он будет век  
 Непреклонен? В день паденья,  
 Ты, в обмане обольщенья,  
 Свой поступок совершил.  
 Ты ни в ком не растравил  
 Страшной мысли возмущенья!..  
 Див, надейся и молись!  
 Грех искупишь ты молением...

С Жуковским и Подолинским демонизм вошел в русскую литературу в обезвреженном виде. Но в 1823 году Пушкин пишет стихотворение «Демон». Комментарий к нему он дал сам в черновой заметке 1827 года:

«В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковёрно и нежно.

Мало-помалу вечные противуречия существенности рождают в нем сомнения <> чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда надежды и поэтические лучшие предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества ду-

хом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей *дух отрицания или сомнения*? И в <нрзб> картине <начертать влияние его> на нравственность нашего века?»

В русской литературе Пушкин первый истолковал демоническую тему как разрушительную, т. е. в конечном счете революционную. За ним последовали Полежаев и Лермонтов. Неоднократно уже указывалось, что пушкинское стихотворение «Ангел» (1827) как бы содержит вкратце концепцию «Демона» Лермонтова.

Сюжет «Демона» складывался под влиянием «Элоа» Виньи и «Любви ангелов» Мура. Отчасти он приближается и к «Диву и Пери» Подольского. Но для образа самого демона — отверженного и протестующего — гораздо большее значение имеет традиция Мильтона — Байрона — Пушкина. Вместе с тем лермонтовский «Демон» вовсе не подражание. Именно в «Демоне» выразилась трагедия чистого индивидуализма, индивидуализма эпохи мировой реакции. Пока буржуазный индивидуализм был элементом великого предреволюционного и революционного подъема, — личность, абсолютно ценная, в то же время подчинялась высшим общественным целям. В «Общественном договоре» Руссо условием свободы объявлялось полное отрешение от личного произвола в пользу *общей воли* (*volonté générale*), которая мыслилась как синтез индивидуальных волеизъявлений. Шиллер, как подлинный ученик Канта, предписывал свободному человеку суровые требования нравственного долга.

Вне социальных и моральных идеалов индивидуализм трагичен. Личность стремится к свободе для самой себя и, достигнув свободы, не знает, что с ней делать. Трагедия пустоты выражена не в Люцифере, — потому что у Люцифера есть пафос познания, — но именно в демоне. Отвлеченно-фантастический «Демон» возник из очень конкретных социальных предпосылок. Сам демон, преследуемый ужасом перед бесцельностью существования, напоминает не столько своих потусторонних собратьев, сколько разочарованных героев мирового романтизма — от Рене и Чайльд-Гарольда до Онегина<sup>32</sup>. Только в «Демоне» бесцельность усугубляется вечностью:

---

<sup>32</sup> От варианта к варианту поэма претерпевала существеннейшие сюжетные изменения, но характер демона Лермонтов нашел сразу. Так, уже в редакции 1829 года читаем:

Боясь лучей, бежал он тьму,  
Душой измученною болен,  
Ничем не мог он быть доволен:  
Все горько сделалось ему,

Моя ж печаль бессменно тут  
И ей конца, как мне, не будет...

Бессмысленность и пустота самодовлеющей свободы — это тупик, в который заходит субъективизм в последовательном своем развитии. Показать это — значит в конечном счете осудить субъективизм. А осуждать можно только отправляясь от положительных ценностей.

Крайне ошибочно было бы смешивать демонизм с «сатанизмом», т. е. с оправданием и проповедью зла как такового. Возникновение подобных идей возможно разве что на декадентской почве — и то с существенными ограничениями, поскольку искусство оперирует ценностями, которые мыслятся как общезначимые<sup>33</sup>.

Тем более это относится к романтическому демонизму — отголоску великих революционных потрясений. Положительные ценности существуют не только для смирившегося Абаддоны, но и для Сатаны Мильтона, верящего в революцию, для Люцифера Байрона, признающего величие свободной мысли. Люцифер вовсе не искуситель человеческого рода, он искушает только истиной:

C a i n:  
...I thirst for good.  
L u c i f e r:  
And who and what doth not? *Who* covets evil  
For its own bitter sake? *None* — nothing! 'tis  
The haven of all life and lifelessness<sup>34</sup>.

Байрон не имел в виду осудить добро в лице бога и в лице Люцифера возвеличить зло. Он ставит вопрос — на чьей стороне добро, и оно оказывается на стороне Люцифера, с его чувством справедливости, с его состраданием к несчастному человечеству. Люциферу противостоит бог —

---

И все на свете презирая,  
Он жил, не веря ничему  
И ничего не принимая.

В этом незрелом еще замысле, однако, нельзя видеть простое подражание «Демону» Пушкина. У Пушкина отсутствует мотив «измученной души», моральных страданий демона.

<sup>33</sup> Бодлер, хотя и писал «Литании Сатане», но для противовеса апеллировал к идеалам эстетического или религиозного порядка. Теофиль Готье в своей знаменитой статье о Бодлере несколько тенденциозно, но не без основания подчеркивает морализирующий характер бодлеровского изображения сатирических сторон жизни.

<sup>34</sup> Каин: ...Я жажду добра.

Люцифер: А кто и что не жаждет его? *Кто* стремится к злу ради его горькой сущности? *Никто* — ничто. Это двигатель всего живого и неживого (*англ.*).

жестокий тиран, безумец, беспрестанно творящий, чтобы беспрестанно разрушать:

Lucifer:

He as a conqueror will call the conquered

*Evil*; but what will be the good he gives?

Were I the victor, *his* works would be deemed

The only evil ones...<sup>35</sup>

Демон Лермонтова выражает сознание, опустошенное двойным — общеевропейским и русским — крушением социальных идеалов.

У демона нет своего знамени, но ему присуще интенсивное чувство добра, положительных ценностей, от которых он отторгнут. Лермонтов, как и Байрон, исходивший из революционно-гуманистических представлений, не мог отрицать идею добра — он мог отрицать и страстно отрицал всю жизнь мещанскую добродетель. Если для него добром были ценности мирового гуманизма — свобода, права человека, творчество, любовь, то злом являлось то, что противоречило этим идеалам, препятствовало их социальному осуществлению<sup>36</sup>.

В 1846 году Белинский в статье о Пушкине писал по поводу лермонтовского демона: «Отрицать все для одного отрицания и существующее стараться представлять несуществующим — для него было бы слишком пошлым занятием, которое он охотно предоставляет мелким бесам дурного тона, дьявольской черни и сволочи. Сам же он отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как *этой* истины, *этой* красоты, *этого* блага. Он не говорит, что истина, красота, благо — призраки, порожденные большим воображением человека; но говорит, что иногда не все то истина, красота и благо, что считают за истину, красоту и благо. Если б он, этот демон отрицания, не признавал сам истины, как истины, что противопоставил бы он ей? во имя чего стал бы он отрицать ее существование? Но он тем и страшен, тем и могущ, что едва родит в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложною истиною, как уже кажет вам издалека идеал новой истины. И, пока эта новая истина для вас только призрак,

---

<sup>35</sup> Люцифер: Он, как победитель, назовет побежденное *злом*; но что такое добро, которое он дает? Если бы я был победителем, его дела были бы сочтены единственным злом. (англ.)

<sup>36</sup> Вопрос о положительных идеях в творчестве Лермонтова отчетливо поставлен в интересной статье Д. Е. Максимова «О лирике Лермонтова» (Литературная учеба. 1939. № 4. С. 7–33).



которых они на век бы избавились, если б посланник этот был догадливей. Безнравственной идеи этой Лермонтов не мог иметь <...>

Многу предложен был другой план: отнять у Демона всякую идею о раскаянии и возрождении, пусть он действует прямо с целью погубить душу святой отшельницы, чтобы борьба Ангела с Демоном происходила в присутствии Тамары, но не спящей; пусть Тамара как высшее олицетворение нежной женской природы, готовой жертвовать собой, переходит с полным сознанием на сторону несчастного, но, по ее мнению, кающегося страдальца, в надежде спасти его; остальное все оставить как есть, и стих:

Она страдала и любила,  
И рай открылся для любви...

спасает эпилог. «План твой, — отвечал Лермонтов, — недурен, только сильно смахивает на Элоу Sœur des Anges Альфреда де Виньи. Впрочем, об этом можно подумать»<sup>39</sup>.

Образ «готового любить» демона показался Шан-Гирею «безнравственным» именно потому, что лермонтовский демон решительно заявляет о своем праве приобщиться к добру. По свидетельству Мартыанова, Жуковский не одобрил «Демона»<sup>40</sup>; это вполне вероятно.

В «Герое нашего времени» соотношение между идеями добра и зла, по сравнению с «Демоном», чрезвычайно усложнилось, стало психологическим. Но еще раньше, в 1837 году, в «Песне про купца Калашникова» Лермонтов поставил те же проблемы на особом, фольклорно-историческом материале. В «Песне» демонический характер, мятежная, страстная натура — это опричник Кирибеевич, который отвечает царю:

Сердца жаркого не залить вином,  
Думу черную — не запотчевать!

Но герой «Песни» — не опричник, а купец Калашников, представитель демократической среды, защитник твердых жизненных устоев и правдолюбец:

Чему быть суждено, то и сбудется;  
Постою за правду до-последнева!

Жизнеощущение Калашникова сформулировано в его обращении к противнику:

<sup>39</sup> Сушкова Е. Записки. Л., 1928. С. 387–388.

<sup>40</sup> См.: Мартыанов П. К. Дела и люди вска. СПб., 1896. Т. III. С. 87.



А зовут меня Степаном Калашниковым,  
 А родился я от честнова отца,  
 И жил я по закону господнему:  
 Не позорил я чужой жены,  
 Не разбойничал ночью темною,  
 Не таился от свету небесного...

.....  
 Не шутку шутить, не людей смешить  
 К тебе вышел я теперь, бусурманский сын, —  
 Вышел я на страшный бой, на последний бой!

Монолог Калашникова — никак не уступка мещанской морали, с которой Лермонтов враждовал всю жизнь. Калашников, который, защищая свою честь, выходит на смертный бой с царским любимцем, — это излюбленная Лермонтовым сильная личность, но только движет ею не личный произвол. В отличие от царского опричника, Калашников не индивидуалист; его питают органические силы народной жизни. Минуя опустошенную современность, минуя абстрактную символику демонизма, Лермонтов обращается к народно-исторической стихии русской культуры, чтобы провести абсолютно четкую границу между правдой и неправдой, добром и злом.

Через все творчество Лермонтова проходят повторяющиеся темы и образы; он постоянно возвращался к прежним, иногда отброшенным в незаконченном виде вещам, чтобы целые куски из них перенести в произведение, над которым в данный момент работал<sup>41</sup>. В какой-то мере это делает каждый писатель. Но у Лермонтова это обращение к старым материалам, возрождение старых материалов новым контекстом — по-видимому, глубочайшим образом связано с основами его творческой психологии, с его напряженной сосредоточенностью на определенном круге идей. Лермонтову свойственно было упорно вынашивать тему, обновлять ее, давать в разных вариантах, пока наконец он находил удовлетворявшее его воплощение, и тогда только Лермонтов мог сказать то, что в «Сказке для детей» он сказал о демоне:

Я от него отделался стихами.

Замысел «Демона» возникает в 1829 году. Он проходит через «Азраила» и «Ангела смерти» (1831), через стихотворение «Мой демон», через многочисленные варианты «Демона», чтобы наконец в последней редакции поэмы (1841) найти свое завершение, в плане высокого роман-

<sup>41</sup> См. об этом: Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Л., 1924. С. 61–75 и др.

тизма. Но еще раньше, около 1838–1839 годов, в развитии этой основной для Лермонтова темы наметился перелом и появился второй ее аспект — «Сашка», «Сказка для детей», «Герой нашего времени».

Почти одновременно с первыми набросками «Демона» пишется поэма «Исповедь». «Исповедь» (1830) и «Боярин Орша» (1835–1836) — в сущности представляют собой первоначальные редакции «Мцыри».

Герой «Исповеди» — «Боярина Орши» — «Мцыри» лишен всяких признаков разочарованности и демонизма. Это героическая личность, утверждающая безусловную ценность жизни и свободы. Герой погибает, но все, ради чего он погиб, остается в силе. Недаром Лермонтов даже своих разочарованных героев заставляет начинать с жизнеутверждения. Утверждение и отрицание соотнесены для него между собой, и демоническая тема — это тоже тема свободы, но только свободы неудавшейся.

Тему утверждения свободы и жизни Лермонтов, таким образом, разрабатывает одновременно с темой трагической недостижимости или беспечности личной свободы (тема демона); представляя собой как бы оборотную сторону первой, она выражает кризис субъективного романтического сознания. Обе темы проходят через всю творческую жизнь Лермонтова и в 1839–1841 годах осуществляются наконец в «Мцыри», в «Демоне» и в «Герое нашего времени»<sup>42</sup>.

Романтики послереволюционной эпохи понимают свободу в первую очередь как свободу личности.

Однако между идеей личной свободы и идеей свободы социально-политической, гарантирующей права человека, существовала тесная связь. Она выражена освободительными тенденциями байронизма, судьбой самого Байрона, русской декабристской поэзией, левым французским романтизмом, в реакционных кругах всего мира считавшимся исчадием революции.

В творчестве Лермонтова это соотношение между идеями личной и политической свободы совершенно очевидно.

---

<sup>42</sup> Среди юношеских произведений Лермонтова можно выделить еще группу кавказских поэм («Каллы», «Аул Бастунджи», «Хаджи-Абрек»), в которых объектом романтического пафоса является не столько личность, индивидуальный характер, сколько национальный характер горцев. Эта линия с условной экзотикой, с явной зависимостью от восточных поэм Байрона и Пушкина, казалось, обрывается «Хаджи-Абреком». Но, верный своему принципу выпанивать замысел до полного совершенства, Лермонтов через пять лет после «Хаджи-Абрека», в 1839 году, возвращается вдруг к кавказской поэме правов; и в «Беглеце», поразительно кратком, поразительно сдержанном, поднимает старую тему мести и измены, чтобы раскрыть ее как национальную и вместе с тем общечеловеческую.

Лермонтов принадлежал к тому периоду русской культуры, когда декабристы уже погибли, а революционные демократы еще не успели сформироваться. Весьма вероятно, что политические мнения Лермонтова не были приведены в ясную систему, и они, несомненно, вступали в противоречие с предрассудками, привитыми ему средой. Надо тщательно отличать эти житейские навыки, эти признаки сословного воспитания от общественных взглядов человека. Примером может служить Байрон. Сторонник народовластия, поклонник идей Французской революции 1789 года, уничтожившей привилегии дворянства, он в то же время гордился древностью своего рода, своим званием пэра Англии, дорожил связями и успехами в высшем обществе.

Лермонтов не любил уступать первое место. В юнкерской школе он равнялся на самых отчаянных повес; на Кавказе он принял команду над сотней казаков-охотников, прославившихся дикой удалью; в свете он хотел быть победителем. Но даже победителям светская среда навязывала свои законы. Об этих законах и критериях говорит Толстой в своей «Юности» в главе, озаглавленной «*Comme il faut*»: «Я не уважал бы ни знаменитого артиста, ни ученого, ни благодетеля рода человеческого, если бы он не был *comme il faut*. Человек *comme il faut* стоял выше и вне сравнения с ними, он предоставлял им писать картины, ноты, книги, делать добро, он даже хвалил их за это, — отчего же не похвалить хорошего, в ком бы то ни было, но он не мог становиться с ними под один уровень, он был *comme il faut*, а они нет — и довольно». Николинька Иртенев презирает своих товарищей, студентов-разночинцев, за «некомильфотность», а между тем чувствует к ним инстинктивное влечение. Университетские товарищи Лермонтова рассказывают о его презрительном одиночестве, о том, что он не узнавал однокурсников, встречаясь с ними на публичных балах, и т. д.<sup>43</sup> Это вполне возможно, но не этим определялась идеология Лермонтова.

У Пушкина был период, когда, в связи со своими идеями о прогрессивной роли образованного дворянства, он склонен был рассматривать светское общество как положительный социальный фактор. В творчестве Лермонтова нет никаких следов подобной оценки, вообще положительной оценки роли дворянства. Лермонтов не только не пытается подвести под свое увлечение светом идейную основу, но, напротив того, рассматривает это увлечение как акт личной слабости, в которой нужно оправдываться, если нельзя ее скрыть. В 1838 году Лермонтов пишет М. А. Лопухиной:

---

<sup>43</sup> См., например: Вистенгоф П. Ф. Из моих воспоминаний // Исторический вестник. 1884. Т. XVI. Кн. 5. С. 332–337.

«Надо вам сказать, что я несчастнейший человек, вы поверите мне, когда узнаете, что я каждый день езжу на балы. Я пустился в большой свет. В течение месяца на меня была мода, меня наперерыв отбивали друг у друга. Это, по крайней мере, откровенно. Весь этот народ, которому доставалось в моих стихах, старается осыпать меня лестью. Самые хорошенькие женщины выпрашивают у меня стихов и хвастаются ими как триумфом. Тем не менее, я скучаю. Просился на Кавказ — отказали, не хотят даже, чтобы меня убили. Может быть, эти жалобы покажутся вам, милый друг, неискренними; вам, может быть, покажется странным, что я гонюсь за удовольствиями, чтобы скучать, слоняюсь по гостиним, когда там нет ничего интересного. Ну, так я открою вам мои побуждения. Вы знаете, что самый мой большой недостаток — это тщеславие и самолюбие; было время, когда я, в качестве новичка, искал доступа в это общество; это мне не удалось: двери аристократических салонов закрылись передо мною; а теперь в это же самое общество я вхожу уже не как искатель, а как человек, добившийся своих прав. Я возбуждаю любопытство, предо мной заискивают, меня всюду приглашают, а я и виду не подаю, что хочу этого; дамы, желающие, чтобы в их салонах собирались замечательные люди, хотят, чтобы я бывал у них, потому что я ведь тоже лев, да! Я, ваш Мишель, добрый малый, у которого вы и не подозревали гривы. Согласитесь, что все это может опьянять; к счастью, моя природная лень берет верх, и мало-помалу я начинаю находить все это несносным. Эта новая опытность полезна в том отношении, что дала мне оружие против общества: если оно будет меня преследовать клеветой (а это непременно случится), у меня будет средство отомстить; нигде ведь нет столько пошлого и смешного, как там. Я уверен, что вы никому не передадите моего хвастовства; ведь сказали бы, что я еще смешнее других; с вами же я говорю, как с своею совестью, а потом так приятно исподтишка посмеяться над тем, чего так добиваются и чему так завидуют дураки, — с человеком, который заведомо всегда готов разделить ваши чувства»<sup>44</sup>.

Итак, интерес к высшему свету обосновывается не идеологией аристократизма, не «прогрессивной ролью культурного дворянства» и пр., но «самолюбием и тщеславием». Для Лермонтова это факт не идеологический, но бытовой, следовательно, отнюдь не исключавший сочувствия народным, демократическим основам общественной жизни.

Это соотношение отразилось в «Княгине Лиговской», где Печорин автобиографичен в гораздо большей степени, чем Печорин «Героя

<sup>44</sup> Лермонтов М. Ю. Полное собр. соч. М.; Л., 1937. Т. V. С. 398-399; перевод — с. 551

нашего времени». Печорин отнесся к чиновнику Красинскому с барским высокомерием, однако — как это явствует из дальнейшего, — не потому, чтобы он в самом деле считал разночинца человеком низшей породы, но только в силу некоего «гвардейского рефлекса», механически действующего при соприкосновении с фрачником, к тому же не *comme il faut*; в силу навыков поведения, приобретенных в кругу светской молодежи 30-х годов, столь не похожей на декабристскую гвардейскую среду предшествующего десятилетия.

Демократические тенденции не исключались и тем романтическим культом гениальной личности, который Лермонтов исповедует в юности. Это была теория духовного аристократизма, созданная вовсе не аристократией, но идеологами мелкой буржуазии. Когда романтический поэт клеймит «толпу» в ее конкретно-социальном облике, то это либо «светская чернь», либо мещанская обывательская масса. Во всяком случае это не народ, ибо в народе романтики всех национальностей видели великую, самобытную, созидающую силу. Лермонтов неоднократно заявлял о своем презрении к светскому обществу (в «Сашке», в «Герое нашего времени», в «1-м января») и о своем уважении и сочувствии к народу («Бородино», «Песня про купца Калашникова», «Родина», «Валерик», образ Максима Максимыча и т. д.).

Эту черту уловил в Лермонтове Достоевский: «<...> Во всех стихах своих он мрачен, капризен <...>, но чуть лишь он коснется народа, тут он светел и ясен. Он любит русского солдата, казака, он чтит народ. И вот он раз пишет бессмертную песню о том, как молодой купец Калашников, убив за бесчестье свое государева опричника Кирибеевича и призванный царем Иваном пред грозные его очи, отвечает ему: что убил он государева слугу Кирибеевича “вольной волею, а не нехотя”» («Дневник писателя», 1877, декабрь, гл. II).

В 1841 году Ю. Ф. Самарин записал в своем дневнике разговор с Лермонтовым: «Его мнение о современном состоянии России: “*Ce qu'il y a de pire, ce n'est pas qu'un certain nombre d'hommes souffre patiemment, mais c'est qu'un nombre immense souffre sans le savoir*”»<sup>45</sup>.

Лермонтов в течение всей своей жизни, притом в эпоху, когда значительная часть дворянской интеллигенции подпала под влияние реакционных идей, придерживался взглядов, резко враждебных существовавшему в России самодержавно-крепостническому режиму. Об этом

<sup>45</sup> Самарин Ю. Ф. Сочинения.: В 12 т. М., 1900–1911. Т. XII. С. 56–57. Перевод: «Хуже всего — не то, что некоторое количество людей терпеливо страдает, но то, что огромное количество страдает, само того не сознавая» (*фр.*).

свидетельствует ряд известных нам биографических фактов: связь с сосланными декабристами, участие в «кружке шестнадцати», близость к редакции «Отечественных записок» и пр., но красноречивее всего свидетельствует творчество Лермонтова. Такие произведения, как «Последний сын вольности», «Вадим», «Новгород», «Смерть поэта» или «Прощай, немытая Россия», не оставляют на этот счет никаких сомнений.

Уже самые ранние опыты Лермонтова показывают, что произведения Лессинга, Шиллера, Байрона, Гюго послужили ему не только литературными образцами, но и школой гуманистических идей и социального протеста. Так, в драме «Испанцы» (1830) Лермонтов протестует против церковного гнета (ужасы инквизиции), против гонения на евреев и выдвигает тему социального неравенства. В «Menschchen und Leidenschaften» существенную роль играет противопоставление богатства и бедности, тема семейного деспотизма. Эта тема переходит и в драму «Станный человек»; в той же драме Лермонтов с чрезвычайной резкостью клеймит крепостное право. Мотив социального неравенства вступает опять в «Боярине Орше» и т. д. Но наряду с произведениями, выдержанными в духе общеевропейского гуманизма, Лермонтов создает вещи откровенно политические, бьющие прямо по русскому самодержавию, — «Последний сын вольности», «Измаил-бей», «Вадим».

«Последний сын вольности» — поэма о Вадиме Новгородском. Образ легендарного вождя новгородцев, восставших против варяжских князей, имел в русской литературе свою традицию. Княжнин, Рылеев, молодой Пушкин дали ему революционное истолкование. Вообще тема древней псковской и новгородской вольности — одна из характернейших декабристских тем: на этой почве республиканские идеи встретились с идеей национального возрождения России. С поэмой «Последний сын вольности» перекликается стихотворение «Новгород» (1830):

Сыны снегов, сыны славян,  
Зачем вы мужеством упали?  
Зачем?.. Погибнет ваш тиран,  
Как все тираны погибали!..

и стихотворение 1832 года:

Приветствую тебя, воинственных славян  
Святая колыбель! Пришлец из чуждых стран,  
С восторгом я взирал на сумрачные стены,  
Через которые столетий перемены  
Безвредно протекли; где вольности одной  
Служил тот колокол на башне вечевой,

Который отзвонил ее уничтоженье  
 И столько гордых душ увлек в свое паденье!..  
 — Скажи мне, Новгород, ужель их больше нет?  
 Ужели Волхов твой не Волхов прежних лет?<sup>46</sup>

Тему, разрабатывавшуюся поэтами-декабристами в плане исторических применений и аналогий, Лермонтов раскрывает прямо — как тему будущей русской революции:

Погибнет ваш тиран,  
 Как все тираны погибали!..

Та же прямота революционной фразеологии в стихотворении «Предсказание», написанном, очевидно, под впечатлением холерных бунтов 1830 года:

Настанет год, России черный год,  
 Когда царей корона упадет...

Картина массового крестьянского восстания завершается образом вождя восстания — таинственного романтического героя:

И зарево окрасит волны рек:  
 В тот день явится мощный человек,  
 И ты его узнаешь — и поймешь,  
 Зачем в руке его булатный нож:  
 И горе для тебя! — твой плач, твой стон  
 Ему тогда покажется смешон;  
 И будет все ужасно, мрачно в нем,  
 Как плащ его с возвышенным челом.

Быть может, это первый замысел «Вадима».

В том же 30-м году Лермонтов двумя стихотворениями откликается на Июльскую революцию во Франции; он клеймит Карла X как тирана, пролившего праведную кровь граждан.

Противопоставляя русскую народность той государственности прусского образца, которую насаждали в России императоры из Голштинского дома, декабристы обращаются к древней русской истории, заимствуют оттуда эпизоды, связанные с национальными освободительными войнами русского народа. В своей думе «Дмитрий Донской» Рылеев подчеркивает освободительные, гражданские цели борьбы русских с татарами:

---

<sup>46</sup> Лермонтовский отрывок отчасти напоминает «Новгород» Веневитинова (написан в 1827 году, напечатан, с цензурными купюрами, в 1829 году).

Летим — и возвратим народу  
 Залог блаженства чуждых стран:  
 Святую праотцев свободу  
 И древние права граждан!

.....  
 «К врагам! За Дон! — вскричали войски: —  
 За вольность, правду и закон!»  
 И, повторяя клик геройский,  
 За князем ринулися в Дон.

.....  
 Помчался хан в глухие степи,  
 За ним шумящим враном страх;  
 Расторгнул русский рабства цепи  
 И стал на вражеских костях!..

Александр Одоевский в Читинском остроге пишет поэму «Василько», в которой речь идет о борьбе с поляками. Катенин посвятил битве при Калке стихотворную повесть «Мстислав Мстиславич» (1819). В 1831 году Лермонтов набрасывает план большой поэмы о Мстиславе Черном. Катенин и Лермонтов, по-видимому, пользовались одним и тем же источником. Описывая в «Истории Государства Российского» битву при Калке, Карамзин в числе предводителей русского войска, кроме князя Мстислава Галицкого (герой поэмы Катенина), упоминает еще нескольких Мстиславов — Киевского, Черниговского и др. В примечаниях к третьему тому истории Карамзин приводит сообщение Татищева о том, «что Михаил, сын Всеволода Черного, уехал в Новгород, а оттуда в Владимир к Георгию <...>»<sup>47</sup> Из контаминации многочисленных Мстиславов с Михаилом, сыном Всеволода Черного, вероятно, и возник лермонтовский Мстислав Черный. По черновику видно, что Лермонтов колебался — не назвать ли своего героя Всеволодом.

Лермонтов не осуществил свой замысел, но следы его остались в лирике. Б. М. Эйхенбаум указывает на связь с «Мстиславом Черным» стихотворений «Отрывок» и «Баллада»<sup>48</sup>, быть может, сюда же примыкает и «Песнь барда», в которой речь идет о том, что

...князь земли родной  
 Приказу ханскому внимал...

Сюжет стихотворения, озаглавленного «Баллада», намечен в черновом плане «Мстислава»: «Каким образом умирает Мстислав. Он из-

<sup>47</sup> Карамзин Н. М. История Государства Российского. СПб., 1818. Т. III. С. 175

<sup>48</sup> Лермонтов М. Ю. Полное собр. соч. Т. I. С. 469–470.



раненный лежит в хижине, хозяйка-крестьянка баюкает ребенка песнью: *Что за пыль пылит...* Входит муж ее израненный. Умиравший воин восклицает:

Свершилось! торжествуй, проклятый!..  
 Наш милый край порабошен,  
 Татар мечи не удержали —  
 Орда взяла и наши пали».

В поэме Катенина израненного князя Мстислава приближенные везут в ладье<sup>49</sup>, и по дороге он оплакивает унижение родины. Вовсе не обязательно, чтобы Лермонтов в данном случае *подражал* Катенину. Возможно, что он в 1831 году даже не знал поэму «Мстислав Мстиславич», напечатанную в 1820 году в «Сыне отечества» и только в 1832 году появившуюся в сборнике стихотворений Катенина. Важна аналогичная политическая трактовка материала. В этом отношении Лермонтов — последний преемник поэтов-декабристов.

В поэме «Измаил-бей» декабристская тема национально-освободительной борьбы осуществляется на кавказском материале, и Лермонтов, проявляя исключительную широту политических взглядов, не всегда свойственную в национальном вопросе декабристам, выражает сочувствие горцам, отстаивающим свою независимость (недаром поэма была сильно урезана цензурой).

Наконец, в «Вадиме» Лермонтов коснулся проблемы пугачевского движения — проблемы, которая в 30-х годах, отмеченных многочисленными крестьянскими восстаниями, особенно волнует умы, над которой в ту же эпоху работает Пушкин. И здесь опять-таки для человека, вышедшего из рядов дворянского класса, Лермонтов занимает крайнюю позицию. Он трактует крестьянское восстание как ужасное, катастрофическое, но совершенно закономерное следствие крепостнической системы.

Но ранние политические произведения Лермонтова страдают внутренним противоречием. Измаил-бей — демонический герой, опустошенный, не верящий в осуществимость идеала свободы, — оказывается в то же время вождем своего народа в его освободительной борьбе. Измаил-бей индивидуалистически осмысляет национальное дело, которое он возглавил:

---

<sup>49</sup> У Карамзина читаем: «Мстислав Галицкий, испытав в первый раз ужасное непостоянство судьбы, измученный, горестный, бросился в ладью, пересекл за Днепр и велел истребить все суда, чтобы татары не могли за ним гнаться» (История Государства Российского. Т. III. С. 239).

Но в бурях битв не думал Измаил  
Сыскать самозабвенья и покоя.  
Не за отчизну, за друзей он мстил, —  
И не пленялся именем героя;  
Он ведал цену почестей и слов,  
Изобретенных только для глупцов! —  
Недолгий жар погас! душой усталый,  
Его бы не желал он воскресить;  
И не родной аул — родные скалы  
Решился он от русских защитить!..

В «Вадиме» демонический герой, движимый мстью, любовью, сознанием своего уродства, оказывается вождем восставшей народной массы, которой он внутренне чужд (то же соотношение между героем и крестьянской массой находим в поэме Байрона «Лара»). Вообще в «Вадиме» слабее всего главный герой. Образ Вадима, целиком зависящий от западных образцов, примитивный и мелодраматичный, особенно проигрывает рядом с массовыми крестьянскими сценами повести, гораздо более зрелыми и простыми; в них сказывается уже способность к бытовому наблюдению. Быть может, эта внутренняя неувязка между двумя планами повести — массовым и индивидуальным — побудила Лермонтова оставить ее незаконченной. Другой лермонтовский Вадим — Вадим из «Последнего сына вольности» — лишен черт разочарованного героя, но этот борец за свободу также в значительной мере действует под влиянием любви, а потом отчаяния и желания отомстить за гибель возлюбленной.

Это черта, присущая всем вообще юношеским поэмам и драмам Лермонтова: личные, в особенности любовные, мотивы поведения героев затмевают основной замысел, так или иначе выражающий идею свободы. В начале 30-х годов любовная тема имела для Лермонтова острый личный смысл. Это годы его несчастных увлечений В. А. Лопухиной и Н. Ф. Ивановой. Быт и литература вступают во взаимодействие. Проникнутый литературными интересами юноша — в быту оформляет свои любовные страдания по романтическим образцам. В то же время тема несчастной любви присутствует в каждом его поэтическом замысле. Лермонтовские герои этих лет — и восторженные и разочарованные — в то же время влюбленные герои и, конечно, несчастные в любви. Это относится и к демону, и к Арбенину, и к персонажам семейных драм Лермонтова, даже к Вадиму, так как любовь Вадима к сестре приобретает трагический характер.

В «Демоне» любовная тема вполне оправдана. Любовь демона к смертной женщине и составляет самый сюжет поэмы, сохраненный

Лермонтовым вплоть до последнего варианта. Но в других случаях для развития любовной трагедии демонизм оказывался излишним; и обратно — любовная тема, врываясь в коллизию борьбы за свободу, личную или политическую, разрушала ее идейную цельность. И вот, по мере того как растет и созревает гений Лермонтова, тема несчастной любви теряет господствующее значение. Поведение романтического героя все больше очищается от личных и случайных мотивов, все отчетливее предстает как проблема миропонимания.

В этом отношении замечательна творческая история «Мцыри». В первом варианте этого сюжета («Исповедь», 1830) герой протестует против монастырского гнета главным образом потому, что монастырь обрекает его на разлуку с любимой девушкой; в «Боярине Орше» (1835–1836) коллизия осложняется и социальным протестом (Арсений — безродный бедняк, впоследствии «благородный разбойник»), и требованием свободы как таковой, но любовный мотив все же преобладает:

С тех пор задумчив, одинок,  
Тоской по вольности томим,  
Но нежным голосом твоим  
И блеском ангельских очей  
Прикован у тюрьмы моей,  
Задумал я свой край родной  
Навек оставить, но с тобой!..

Не удовлетворенный «Оршею», Лермонтов через несколько лет перерабатывает его в «Мцыри», снимая любовные и вообще узко-личные мотивы:

Ты хочешь знать, что делал я  
На воле? Жил, и жизнь моя  
Без этих трех блаженных дней  
Была б печальней и мрачней  
Бессильной старости твоей.  
Давным-давно задумал я  
Взглянуть на дальние поля,  
Узнать, прекрасна ли земля,  
Узнать, для воли иль тюрьмы  
На этот свет родимся мы.

В этих строках весь замысел поэмы. Действия ее героя не определяются ничем, кроме тяги к свободе и родине. Так, по-новому целостная и очищенная от всякой примеси, тема поднимается на новую идеологическую высоту.

Мы не можем судить об окончательном замысле «Сашки» и «Сказки для детей», но образ Печорина проделал эволюцию, аналогичную Мцыри. В «Княгине Лиговской» любовный конфликт, по-видимому, должен был играть решающую роль, но Лермонтов не закончил эту повесть, а в «Герое нашего времени» тщательно освободил трагедию Печорина от случайных элементов. Печорин молод, красив<sup>50</sup>, материально обеспечен, любим женщинами; нет оснований предполагать, чтобы, подобно Измаилу-бею, его в прошлом постигла какая-нибудь любовная катастрофа. Душевные страдания Печорина «беспричинны», и эта беспричинность — черта, внесенная рукой зрелого мастера; она полагает социальный смысл характера Печорина, она-то и утверждает его в правах «героя времени», представителя поколения. Для разочарования и скорби у Печорина нет никаких личных оснований, следовательно, есть основания общественного порядка, — эта простая формула становится формулой политического осмысления печоринского демонизма. В отличие от «Вадима» или «Последнего сына вольности», в «Герое нашего времени» нет прямых политических высказываний; а между тем внутреннюю революционную направленность этой вещи остро чувствовали современники и потомки.

Из всего этого, разумеется, вовсе не следует, что любовная тема как таковая исключает всякое социальное обобщение в литературе. Речь идет только о характерной черте эволюции Лермонтова. Возможно, что в юности семейно-любовная тема имела для Лермонтова слишком личный, прямо биографический смысл, что она в слишком сыром виде вторгалась в его поэтические замыслы. Как бы то ни было, Лермонтов по мере своего творческого роста преодолевал ее господство. Годами вынашивая и варьируя свои поэтические замыслы, отступая от них, возвращаясь снова, Лермонтов наконец в 1839–1840 годах создает два вершинных произведения — «Мцыри» и «Героя нашего времени», в которых проблема личности и свободы ставится в чистом виде в двух ее основных аспектах — в аспекте героического жизнеутверждения и в аспекте сомнения и отчаяния. Так Лермонтов, прежде чем пересмотреть романтический индивидуализм, овладевает сполна обоими элементами романтического индивидуализма — героикой и рефлексией.

Вокруг основных для него проблем личности и свободы Лермонтов сгруппировал ряд однотипных персонажей. Но единство трагического протестующего сознания могло до конца осуществиться только потому.

---

<sup>50</sup> Отмечу, что Печорин первого варианта («Княгиня Лиговская») некрасив. По-видимому, ему придано портретное сходство с Лермонтовым.

что он ввел в свою поэзию еще одного героя — авторское лирическое я, которое охватило и связало между собой мир лермонтовских персонажей, так что мир этот стал как бы отражением лирического я.

Но если драматургия Лессинга и Шиллера, поэмы Байрона, байронические поэмы Пушкина, Козлова и т. д. служили начинающему Лермонтову образцом, то в области лирики он непосредственно унаследовал темы и формы, гораздо менее ему близкие. Инерция существующих литературных форм приобретает огромную власть над молодым писателем, и подчинить лирический материал новому единому образу поэта было трудной задачей, которую Лермонтов разрешал годами.

Лирика Лермонтова распадается на два основных периода: 1828–1832 и 1836–1841 годы. В годы пребывания в юнкерской школе (1833–1834) и в первый год военной службы Лермонтов написал только две поэмы («Хаджи Абрек» и «Боярин Орша»), если не считать его «юнкерских поэм» не для печати, и почти не писал лирических стихов. Снова и по-новому он начинает писать с 1836 года. Таким образом, 1832 год является естественным пределом для юношеской лирики Лермонтова.

Среди самых ранних ученических опытов Лермонтова можно найти сколки с определенных оригиналов, даже с Батюшкова:

Приди ко мне, любезный друг,  
Под сень черемух и акаций,  
Чтоб разделить святой досуг  
В объятьях мира, муз и граций.  
(«Пир», 1829)<sup>51</sup>

Но в сущности уже в 1829–1830 годах к юношеской лирике Лермонтова можно применить то, что писал о Лермонтове в 1844 году Кюхельбекер: «Простой и даже самый лучший подражатель великого или хоть даровитого *одного* поэта, разумеется, лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает, или, лучше сказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Пушкину, и Кюхельбекеру, и даже Пфирели, Глейму и Илличевскому. Но и в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это не безделица»<sup>52</sup>. Начинаящий Лермонтов широко прибегал к текстуальным или почти текстуальным заимствованиям из русских и иностранных источников. Но именно пестрота, иногда даже противоре-

<sup>51</sup> См. также стихотворение «Цевница» (1828).

<sup>52</sup> Дневник В. К. Кюхельбекера. С. 292.

чивость источников, использование, по выражению Кюхельбекера, «самых разнородных стихов» свидетельствует о том, что Лермонтов и в юности не был склонен подчиняться чужой системе.

В юношеской лирике Лермонтова нет уже жанров в том смысле, как их понимали еще в начале XIX века, но есть следы, пережитки жанров — политической оды, сатиры («Булевар», «Пир Асмодея» и др.), баллады, любовной элегии или романа. Постепенно все ценное, что было для него в этих жанрах, Лермонтов сумел перестроить и сочетать в то новое своеобразное целое, которое Белинский назвал «лермонтовским элементом».

Так, например, первоначально гражданские стихи образуют в творчестве Лермонтова особый раздел (стихи о Новгороде, стихи об Июльской революции, «Настанет год, России черный год» и др.). Это как бы фрагменты декабристской гражданской оды, декабристской исторической думы и поэмы. В дальнейшем Лермонтов пошел иным путем. После заключительных шестнадцати строк «Смерти поэта» он не писал вещей специально-политических (исключение составляет «Прощай, немытая Россия»). Но зато политическая мысль пронизывает основные произведения второго периода («Дума», «Поэт», «Как часто, пестрою толпою окружен»); гражданское негодование и протест становятся неотъемлемой принадлежностью лермонтовского героя. >

Постепенно этот герой вбирает в себя и лиризм и обличение, сначала данные у Лермонтова раздельно. Но это дело будущего. В начале же 30-х годов в поэзии Лермонтова основную массу составляют чисто лирические вещи. Его не привлекают ни обобщенные медитации Баратынского, ни натурфилософская символика Любомудров. Он ищет самого эмоционального, самого непосредственного выражения душевной жизни. Если не считать политических стихов, то в юношеской лирике, как и в юношеских поэмах, господствует любовная тема. Лермонтов начинает традиционными любовными стихами:

Благодарю!.. вчера мое признание  
И стих мой ты без смеха приняла;  
Хоть ты страстей моих не поняла,  
Но за твое притворное вниманье  
Благодарю!

В другом краю ты некогда пленяла.  
Твой чудный взор и острота речей  
Останутся навек в душе моей,  
Но не хочу, чтобы ты мне сказала:  
Благодарю!  
(1830)

Или:

Итак, прощай! впервые этот звук  
Тревожит так жестоко грудь мою.  
Прощай! шесть букв приносят столько мук,  
Уносят все, что я теперь люблю.  
Я встречу взор ее прекрасных глаз  
И может быть... как знать... в последний раз!

Таких вещей много. Но в лучших стихотворениях первого периода сквозь элегическую оболочку пробивается уже новый лирический герой, носитель «лермонтовского элемента».

Любовная элегия оказалась преобразованной с того момента, как индивидуальный, наделенный определенными психологическими чертами герой занял место абстрактного элегического я. Элегическое я само по себе нейтрально, к нему только прикрепляется изображаемое в стихотворении чувство. Лермонтов, напротив того, подчеркивает, что изображаемые чувства и настроения вовсе не вытекают только из данной любовной коллизии, но органически принадлежат сознанию героя:

Любил с начала жизни я  
Угрюмое уединенье.  
.....  
Но пылкий, но суровый нрав  
Меня грызет от колыбели...

Любовная коллизия переплетается с историей человеческой души, движется вместе с рассказом об ее исканиях и заблуждениях. Элегия русских карамзинистов, как элегия всего европейского сентиментализма, была посвящена раскрытию мира эмоций. Но элегическое переживание принадлежит человеку вообще — точнее говоря, человеку от сентиментализма, человеку с чувствительной душой. В своей работе «У истоков русского сентиментализма» Г. А. Гуковский пишет: «<...> сама психологическая среда, сфера эмоций, выражаемая этим словарем <т. е. словарем сентименталистов>, субъективна, но не индивидуальна. Она возникает на основе идеи человека и человечности, но вне осмысления этой идеи буржуазно-индивидуалистическим сознанием. Человеческая психика, даже в ультрасубъективном ее истолковании, мыслится Муравьевым, как отчасти и Жуковским, — как единая и сама себе всегда равная. У Муравьева, стремящегося передать свое *переживание*, а не внешний мир, самое я — “общечеловечно”, устойчиво в своих функциях, не отли-

чается от других я. В этом существенная разница муравьевского субъективизма от, скажем, байроновского»<sup>33</sup>.

Впоследствии крупнейшие русские поэты 10-х–20-х годов дегализировали, углубили, усложнили выражение элегических эмоций, но они в сущности не стремились отменить абстрактное и обобщенное лирическое я. Элегия мыслилась как жанр, а форма и содержание каждого жанра были предопределены заранее. В этой отрешенности от индивидуальных переживаний и мыслей автора — сущность жанровой системы.

В творческом развитии Пушкина наступил момент, когда он вообще отошел от элегии, но пока Пушкин писал элегии, он сохранял общие условия жанра. В этих пределах Пушкина занимало другое: уточнение, детализация эмоции. В поздних любовных элегиях Пушкина вместо суммарной батюшковской *задумчивости*, *разлуки* или *печали* мы встречаемся с единичной, психологически конкретной ситуацией. Таковы элегии 1825–1830 годов «Сожженное письмо», «Под небом голубым страны своей родной», «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Я вас любил, любовь еще, быть может...», «Для берегов отчизны дальной». Но так или иначе предметом пушкинской элегии остается переживание, хотя и раскрытое по-новому. Это относится и к Баратынскому.

У Лермонтова есть стихотворение 1832 года («К\*»), напоминающее знаменитую элегию Баратынского «Разуверение» («Не искушай меня без нужды»):

Оставь напрасные заботы,  
Не обнажай минувших дней;  
В них не откроешь ничего ты,  
За что б меня любить сильней,  
Ты любишь — верю — и довольно;  
Кого — ты ведать не должна,  
Тебе открыть мне было б больно,  
Как жизнь моя пуста, черна.  
Не погублю святое счастье  
Такой души и не скажу,  
Что недостоин я участия,  
Что сам ничем не дорожу:  
Что все, чем сердце дорожило,  
Теперь для сердца стало яд,  
Что для него страданье мило,  
Как спутник, собственность иль брат.

---

<sup>33</sup> Гуковский Гр. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938. С. 284.



Промолвив ласковое слово,  
 В награду требуй жизнь мою;  
 Но, друг мой, не проси бывшего,  
 Я мук своих не продаю.

Стихотворение Лермонтова местами очень близко к «Разуверению»:

Не искушай меня без нужды  
 .....  
 Не заводи о прежнем слова

Оставь напрасные заботы,  
 Не обнажай минувших дней  
 .....  
 Но, друг мой, не проси бывшего

Из этих сопоставлений, впрочем, вовсе не следует, что здесь имеет место подражание или заимствование. Важно установить различие в методе при явном сюжетном сходстве. «Разуверение» посвящено переживанию, развитому с тонкостью и сложностью, свойственными лирике Баратынского. Но лирическое *я* в этой элегии по-прежнему лишено конкретного содержания. Это общеэлегический персонаж, субъект эмоции. В сочетании

Уж я не верю увереньям,  
 Уж я не верую в любовь...

*я* остается нейтральным, и не на нем стоит смысловое ударение.

Совершенно иное содержание приобретают личные местоимения у Лермонтова:

Ты любишь — верю — и довольно;  
 Кого — ты ведать не должна...  
 .....  
 Что недостойн я участия,  
 Что сам ничем не дорожу... <курсив мой. — Л. Г.>

Стихотворение восемнадцатилетнего Лермонтова, по сравнению с «Разуверением» Баратынского, незрело. Начинающий поэт уступает Баратынскому в тонкости анализа чувства. Но за лермонтовским *я* стоит уже нечто новое — неповторимая индивидуальность. Любовная элегия превращается в автохарактеристику, переживание подчиняется личности и мыслится как производное от обрисованного в стихотворении демонического характера.

Лирическая обрисовка этого характера начинается в 1829 году стихотворением «Портреты»:

Он не красив, он не высок;  
 Но взор горит, любовь сулит;

И на челе оставил рок  
Средь юных дней печать страстей.  
Власы на нем как смоль черны,  
Бледны всегда его уста...

Это явно автопортрет — физический и моральный.

В стихотворении «На жизнь надеяться страшась» Лермонтов говорит о «грозном духе», овладевающим человеческой памятью:

Терзать и мучить любит он;  
В его речах нередко ложь...  
Он точит жизнь как скорпион.  
Ему поверил я — и что ж!  
Взгляните на мое чело,  
Всмотритесь в очи, в бледный цвет;  
Лицо мое вам не могло  
Сказать, что мне пятнадцать лет.

Здесь поражает неожиданностью автобиографическая деталь, указание на отроческий возраст — конкретность, сразу отделяющая лирического героя Лермонтова от безвозрастных, заведомо отцветших элегических поэтов.

В стихотворении «1831-го июня 11 дня», центральном для первого периода, воспоминания детства, любовные неудачи, разочарование в людях, — все это иллюстрирует историю мятежной души:

Под ношей бытия не устает  
И не хладеет гордая душа;  
Судьба ее так скоро не убьет,  
А лишь взбунтует; мщением дыша  
Против непобедимой, много зла  
Она свершить готова, хоть могла  
Составить счастье тысячи людей:  
С такой душой ты бог или злодей...

Создаваемый юным Лермонтовым образ бунтующего и вечно мятежного человека имел, конечно, глубокие корни в психике самого поэта, но вместе с тем это уже с самого начала образ поэтически обобщенный. Это байронический герой в лирике. Он питается душевной жизнью своего творца, но, не сводимый к личности Михаила Юрьевича Лермонтова, вместе с тем существует как факт мирового романтизма. Он автобиографичен и в то же время выходит за пределы личного опыта поэта. Так, в том же стихотворении «1831-го июня 11 дня» Лермонтов говорит о гибели своего героя:

Я предузнал мой жребий, мой конец,  
 И грусти ранняя на мне печать;  
 И как я мучусь, знает лишь творец,  
 Но равнодушный мир не должен знать.  
 И не забыт умру я. Смерть моя  
 Ужасна будет; чуждые края  
 Ей удивятся, а в родной стране  
 Все проклянут и память обо мне.

.....  
 Кровавая меня могила ждет,  
 Могила без молитв и без креста,  
 На диком берегу ревуших вод  
 И под туманным небом; пустота  
 Кругом...

Мотив гибели на эшафоте проходит через ряд юношеских стихотворений Лермонтова; иногда он проникает в любовную тему, совершенно ее преобразуя:

Настанет день — и миром осужденный,  
 Чужой в родном краю,  
 На месте казни — гордый, хоть презренный,  
 Я кончу жизнь мою;  
 Виновный пред людьми, не пред тобою,  
 Я твердо жду тот час.  
 Что смерть? — лишь ты не изменись душою —  
 Смерть не разрознит нас.

То же в стихотворении «К\*» («Когда твой друг с пророческой тоскою») и в стихотворении «Из Андрея Шенье». У Шенье такого стихотворения нет, так что эту вещь нужно рассматривать как лермонтовскую оригинальную, в которой он, вслед за Пушкиным, обращается к памяти поэта, превращенного либеральной традицией в мученика за свободу. В стихотворении «Из Андрея Шенье» любовные мотивы переплетаются с предсказанием «ужасного жребия» поэта:

За дело общее, быть может, я паду  
 Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу...

Эти строки свидетельствуют о том, что тема «ужасного жребия» имела для Лермонтова политический смысл.

Это органический элемент его юношеской революционной поэзии. Лермонтова, как и всех его сверстников, волновал образ повешенных декабристов.

Итак, герой Лермонтова принимает облик борца, восставшего против существующего общественного уклада и обреченного на гибель; в то же время он, — не теряя своего единства, — приобретает демонические черты. В комментарии к изданию «Academia» (1936. Т. I. С. 438) указывается, что стихотворение 1829 года «Молитва» написано под влиянием стихотворения Веневитинова «Моя молитва». Скорее всего здесь можно было бы говорить о поэтической полемике. Стихотворение Веневитинова выдержано в религиозно-примиренном тоне:

Души невидимый хранитель!  
Услышь моление мое!  
Благослови мою обитель  
И стражем стань у врат ее...

У Лермонтова:

Не обвиняй меня, всесильный,  
.....  
За то, что в заблужденьи бродит  
Мой ум далеко от тебя;  
За то, что лава вдохновенья  
Клокочет на груди моей;  
За то, что дикие волненья  
Мрачат стекло моих очей;  
За то, что мир земной мне тесен,  
К тебе ж приникнуть я боюсь,  
И часто звуком грешных песен  
Я, боже, *не тебе* молюсь <курсив мой. — Л. Г.>.

Это чисто демоническая концепция: бунтующий дух во имя свободы восстает против божественного правопорядка, — концепция, которая должна быть поставлена в связь с «Азраилом», с «Демоном», с двумя стихотворениями, озаглавленными «Мой демон», и т. д. Но демон здесь уже прямо отождествляется с лирическим героем, сообщает ему свои черты.

Лермонтовский лирический герой — то боец, обреченный «ужасному жребию», то демон — грандиозен. И в этой атмосфере романтической грандиозности Лермонтов пишет:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель  
Торжества иль гибели моей...

Он пишет знаменитое свое стихотворение:

Нет, я не Байрон, я другой —  
 Еще неведомый избранник,  
 Как он, гонимый миром странник,  
 Но только с русской душой.  
 Я раньше начал, кончу ране,  
 Мой ум немного совершит;  
 В душе моей, как в океане,  
 Надежд разбитых груз лежит.  
 Кто может, океан угрюмый,  
 Твои изведать тайны? Кто  
 Толпе мои расскажет думы?  
 Я — или бог — или никто!

Поэт-мальчик сравнивает себя с Байроном, душу свою — с океаном и делает бога посредником между собою и толпой. Юношеская лирика Лермонтова появилась в печати тогда, когда никто уже не сомневался в праве Лермонтова на торжественную и трагическую интонацию. В частности, стихотворение «Нет, я не Байрон», напечатанное впервые в 1845 году, прозвучало как поэтическое *credo* завершившего свой путь поэта, как волнующее предсказание его безвременной гибели. Напечатанное в 1832 году, оно воспринималось бы иначе.

В 30-х годах речь шла не о том, чтобы создать грандиозные образы, но о том, чтобы оправдать грандиозные образы, сделать их убедительными. Литература 30-х годов не испытывала недостатка в «грандиозности»; в повестях Марлинского и стихотворениях Бенедиктова кипели «вулканические страсти» (выражение Белинского); в мистериях и «фантазиях» Тимофеева действовали все силы земли и неба; Кукольник изображал трагическую судьбу Торквато Тассо. «И Гете не охотно выступил бы на Рафаэля, Микеланджело, Канову, — писал Шевырев, — но г. Кукольник пускается на всех».

Вульгаризаторы пользовались смесью всевозможных романтических формул, давно потерявших связь со своими идейными источниками, притом пользовались формально — в плане «литературных красот». Подобная беспринципность приводила к совмещению самых несовместимых вещей, которые тут же отменяли друг друга. Это относится не только к Бенедиктову с его удивительной смесью шиллеровских образов и галантерейного языка, но и к людям гораздо более высокого идейного уровня, например, к Полевому.

В 1841 году Белинский рецензирует роман Полевого «Абадонна», герой которого Вильгельм Рейхенбах был задуман как «истинный поэт, душа глубокая, пламенная, могучая».

Белинский, всю жизнь сражавшийся против вульгарного романтизма, писал: «И чем же оканчивается любовь нашего *великого* поэта? А вот чем, послушайте: “Генриета ни за что не хотела соглашаться с Вильгельмом, который уверял, что с этих пор он перестанет писать стихи. На усиленные требования Генриеты не оставлять стихов он отвечал, смеясь, что готов писать, но — только колыбельные песни для своих детей. Тут нескромному Вильгельму зажали рот маленькою ручкою, краснели и не знали куда деваться, пока другие собеседники смеялись громко”. О, честное компанство добрых мещан! О, великий поэт, вышедший из маленькой фантазии! Видите ли, как ложная, натянутая идеальность сходится наконец с пошлою прозою жизни, мирится с нею на конфетных страстишках, картофельных нежностях и плоских шутках!.. Это не то, что на человеческом языке называется “любить”, а то, что на мещанском языке называется “амуриться”...»<sup>54</sup> Белинский подчеркивает, что совмещение «натянутой идеальности» с мещанским воззрением на жизнь тотчас же разоблачает натянутую идеальность.

Нечего и говорить, что для Полевого, одного из крупнейших деятелей русского романтического движения, романтизм не сводился к литературным красотам. Но как писатель Полевой был слишком беспомощен, чтобы оправдать грандиозность собственных установок. В статье о Полевом Чернышевский приводит рецензию Белинского на «Абадону» и добавляет:

«Откуда взял автор своего Рейхенбаха? Разве один из характеристических типов нашего тогдашнего общества составляли пылкие великие поэты с глубоко страстными натурами? — вовсе нет, о таких людях не было у нас и слуху. Рейхенбах просто придуман автором <...> Вопросы о близком соотношении поэтических созданий к жизни общества не приходили и в голову романтическим сочинителям, — они хлопотали только о том, чтобы изображать бурные страсти и раздираательные положения неистово фразистым языком»<sup>55</sup>.

В 30-х годах вопрос об осуществлении высокого романтизма — это в первую очередь вопрос об адекватности слова своему предмету, об идеологической подлинности, о внутреннем праве поэта на возвышенную поэтическую речь. К концу 30-х годов это право завоевал Лермонтов.

Эпигоны элегической школы Батюшкова — Жуковского пользовались готовым, проверенным поэтическим словарем, составленным по законам

<sup>54</sup> Белинский В. Г. Полное собр. соч. СПб., 1903. Т. VI. С. 155–156

<sup>55</sup> Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. СПб., 1892 С. 28–29.

«хорошего вкуса». У начинающего Лермонтова положение гораздо более трудное. Нужна была необычайная, покоряющая сила идеологической подлинности, чтобы не прозвучали «бенедиктовщиной» строки:

За то, что лава вдохновенья  
Клокочет на груди моей;  
За то, что дикие волненья  
Мрачат стекло моих очей...

Оправданием этих строк и им подобных служит вся совокупность юношеской поэзии Лермонтова. Это поэзия о трагическом избраннике и борце за свободу, о человеке великих страстей и исканий, грандиозность которых непосредственно выражается в напряженном, приподнятом, гиперболическом словоупотреблении. Создаваемый уже в юношеских стихах Лермонтова авторский образ — это и есть ведь образ «пылкого великого поэта с глубоко страстной натурой». Чернышевский посмеялся над опытом подобного характера, встретив его у Полевого; в поэзии Лермонтова — Чернышевский перед этим образом преклонился; и, уж конечно, он не сомневался в том, что Лермонтов имеет самое близкое отношение к «жизни русского общества».

## Глава третья

### Лирика 1836–1841

Работа Лермонтова над образом лирического героя прерывается в 1832 году. Только в 1836–1837 годах, уже зрелым поэтом, Лермонтов возвращается к лирике.

В лермонтовской лирике второго периода (1836–1841) субъективный, эмоциональный элемент резко идет на убыль. Лирический герой предстает теперь в более сложной, опосредствованной форме, но по-прежнему остается основой и оправданием романтического пафоса Лермонтова; и в поэзии Лермонтова по-прежнему нет «случайностей».

Так, восточные баллады Лермонтова, казалось бы, не имеющие отношения к лирическому герою, входят в сферу этого героя как элемент романтического, «байронического» интереса к Востоку. Так, немногочисленные и весьма вольные переводы Лермонтова всегда служат выражением его собственных эмоций.

Лермонтов вообще не ощущает себя переводчиком. Тема безнадежности («*Душа моя мрачна*»), или одиночества («*На севере диком*»), или неудавшейся любви («*Они любили друг друга*»), или усталости («*Горные вершины*») — это уже не тема Байрона, Гете или Гейне. но тема, знакомая каждому читателю Лермонтова.

Отходя от лирической исповеди, от откровенного автобиографизма своих первых опытов, Лермонтов в последние годы все настойчивее обращается к повествовательным формам стиха, но придает им волнующий личный смысл<sup>56</sup>. Кратчайшие лирические новеллы и баллады (во все уже не похожие на балладу) символически выражают душевную жизнь поэта героя. Это как бы отдельные участки бытия, на мгновение вырванные и преломившиеся все в том же едином сознании: «*Тучи*», «*Сосна*», «*Утес*», «*Дубовый листок оторвался от ветки родимой*» — романтическая символика природы, зашифровывающая мотивы изгнания, одиночества, опустошенности.

В «*Тучах*» символический план настолько прозрачен, что Лермонтов откровенно приписывает тучкам в высшей степени человеческие свойства и отношения:

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?  
Зависть ли тайная? Злоба ль открытая?  
Или на вас тяготит преступление?  
Или друзей клевета ядовитая? <курсив мой. — Л. Г.>

Тюремные новеллы «*Узник*», «*Сосед*», «*Пленный рыцарь*» влетают в субъективную лирику Лермонтова и автобиографическими под-разумеваниями, и в особенности темой свободы. В «*Пленном рыцаре*» лирическое *я* формально отсутствует. Но это стихотворение, несмотря на балладный ритм и балладные аксессуары, ничего общего не имеющее с настоящей эпической балладой, в тюремном цикле, быть может, самое лирическое и личное; оно утверждает, что человеку, потерявшему свободу, в качестве выхода остается смерть.

С юности занимавшая Лермонтова тема предвиденья поэтом своей насильственной смерти, «ужасного удела» снова возникает в стихотворении «*Сон*», с его сложным и странным построением.

«*Любовь мертвеца*» — это тоже старый и очень личный для Лермонтова сюжет («*Гость*», «*Настанет день — и миром осужденный*», «*Когда последнее мгновенье*» и др.) с изменившей женщиной и влюбленным, который не перестает и за гробом любить и преследовать возлюбленную.

<sup>56</sup> Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. С. 113–114 и др.



В «Любви мертвеца» сюжет этот психологизовался, окончательно утратив свои фольклорные и балладные признаки.

Фольклорное обличие тот же сюжет сохраняет у Гейне, в стихотворении «Die Jungfrau schlaft in der Kammer»; старая история Леныры вляется в лирический контекст «Книги песен». Вот эта скрытая и страшно напряженная эмоциональность стихотворных повестей, рассыпанных среди прямо лирических стихотворений, сближает Гейне с Лермонтовым. Повести и баллады «Книги песен», вероятно, стимулировали работу Лермонтова над такими вещами, как «Любовь мертвеца», «Сон».

Der Herbstwind rüttelt die Bäume,  
Die Nacht ist feucht und kalt;  
Gehüllt im grauen Mantel,  
Reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten  
Mir die Gedanken voraus;  
Sie tragen mich leicht und luftig  
Nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener  
Erscheinen mit Kerzengeklirr;  
Die Wendeltreppe stürm'ich  
Hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppichgemache  
Da ist es so duftig und warm,  
Da harret meiner die Holde —  
Ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,  
Es spricht der Eichenbaum:  
«Was willst du, thörichter Reiter,  
Mit deinem thörichtem Traum?»<sup>57</sup>

В 1837 году Лермонтов создает еще вещи, непосредственно продолжающие традицию его юношеских автохарактеристик: «Гляжу на будущ-

---

<sup>57</sup> Осенний ветер качает деревья, ночь сыра и холодна; закутанный в серый плащ, я в одиночестве еду верхом по лесу. Я еду верхом, и меня обгоняют мои мысли; они легко и воздушно несут меня к дому моей любимой. Собаки лают, при трепетном свете свечей появляются слуги; звеня шпорами, я бросаюсь наверх по винтовой лестнице. В сияющей, устланной коврами комнате так ароматно и тепло. Там встречает меня прелестная, и я бросаюсь в ее объятия. Ветер свистит в листве, дуб говорит мне: «Чего ты хочешь, глупый всадник, со своим глупым сном?» (нем.)

ность с боязнью», «Я не хочу, чтоб свет узнал», «Не смейся над моей пророческой тоской», но ни одно из этих стихотворений он сам не напечатал. Точно так же Лермонтов не печатает, — очевидно, не придавая им значения, — элегические любовные стихотворения 1837 года («Как небеса твой взор блистает», «Она поет — и звуки тают»).

В лирике Лермонтова (и это особенно знаменательно) также совершается процесс преодоления любовной темы как самодовлеющей и господствующей. Любовная эмоция то поглощается повествовательной формой («Кинжал», «Сон», «Свидание», «Ребенку», «Любовь мертвеца», «Из-под таинственной холодной полумаски», «Они любили друг друга» и пр.), то подчиняется основному мотиву скорби и протеста (как, например, в стихотворениях «Договор» и «Я верю: под одной звездой»).

Отказ от откровенной интимности юношеских стихов, быть может, связан для Лермонтова с тем принципом поэтического целомудрия, не позволяющего выставлять «гной душевных ран», о котором он говорит в декларативном «Не верь себе»:

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.

Объективируя свой лиризм, Лермонтов шел двумя путями — к символическому выражению эмоции в кратчайших лирических новеллах и к превращению субъективной лирики в гражданскую лирику.

Автохарактеристика обобщается, герой приобретает социально-типические черты представителя русской интеллигенции последекабристской эпохи. Д. Е. Максимов правильно заметил: «Даже в субъективной лирике Лермонтова в последние годы его жизни обнаруживается стремление к объективации. Не случайно, например, возникновение безличной формы (“И скучно и грустно”) <...>, которая сменяет прежние монологи, обращенные от имени авторского “я”. Не случайна также тенденция, заметная еще в ранних стихах, к замене этого авторского “я” собирательным “мы” (“Чаша жизни”, “Монолог”), и, наконец, объединение “я” с образом целого поколения (“Дума”)»<sup>58</sup>.

Настроения людей 30-х годов, разумеется, находят себе выражение не только в поэзии Лермонтова. В своей статье «Поэтическая исповедь

<sup>58</sup> Литературная учеба. 1939. № 4. С. 14.

русского интеллигента 30-х–40-х годов» Н. Бродский характеризует идейную атмосферу, питавшую, наряду с творчеством Лермонтова, творчество целого ряда «рефлектирующих» поэтов. Н. Бродский указывает, подтверждая свою мысль большим цитатным материалом, — что о разочаровании и неудовлетворенности жизнью, о сомнениях и мятежных порывах, об одиночестве среди равнодушной толпы и т. п. пишут и Лермонтов, и Хомяков, и Ключников, и ныне забытые Якубович или Зилов, и какой-нибудь вовсе неизвестный журнальный поэт Соколов. Однако в работе Н. Бродского материал этот недостаточно дифференцирован и потому не выявлены особенности позиции Лермонтова<sup>59</sup>.

Прежде всего не следует забывать о том, что мотивы разочарования, неудовлетворенности и пр. принадлежат не только рефлектирующему романтизму 30-х годов, но и старой карамзинистской элегии. И нередко мы имеем дело вовсе не с выражением философских исканий интеллигенции 30-х годов, но с контрабандой элегических «отцветших надежд», давно осмеянных журналами. Далее — в 30-х годах романтические идеи и темы очень быстро становятся достоянием вульгаризаторов; и нельзя рассматривать в общем потоке философской поэзии те суррогаты рефлексии, какие мы находим у упрощателей романтизма, будь то Бенедиктов или Лукьян Якубович. Подлинный интерес в этом плане представляют для нас поэты, которые в то же время были идеологами романтизма или по крайней мере черпали из философских первоисточников. Это поэты кружка Станкевича: сам Станкевич, Красов, Ключников, Конст. Аксаков, Кольцов — в той мере, в какой влияние кружка Станкевича отразилось на его поэзии, Огарев, отчасти Губер — человек, лично не связанный с московскими романтиками, но, так же как и они, воспитанный на немецкой философии, на Гете.

Белинский ценил Красова и Ключникова и сам сопоставлял их имени с именем Лермонтова. В заметке «Стихотворения М. Лермонтова» Белинский писал: «Талант Лермонтова не совсем одинок: подле него блестит в могучей красоте самородный талант Кольцова, светится и играет переливными цветами грациозно-поэтическое дарование Красова...» Несколько позднее в статье о стихотворениях Лермонтова Белинский по аналогии с «И скучно и грустно» привел, не называя автора, стихотворение Ключникова, тогда еще не напечатанное; привел его как выражающее характер эпохи:

---

<sup>59</sup> Бродский Н. Л. Поэтическая исповедь русского интеллигента 30-х–40-х годов // Венюк М. Ю. Лермонтов. М.; Пг., 1914. С. 56–110.

«Мы знаем одну пьесу, которой содержание высказывает тайный недуг нашего времени, и которая за несколько лет перед сим казалась бы даже бессмысленной, а теперь для *многих* слишком многозначительна. Вот она:

Я не люблю тебя: *мне суждено судьбою*  
*Не полюбивши разлюбить;*  
Я не люблю тебя: больной моей душою  
Я никого не буду здесь любить.

О, не кляни меня! Я обманул природу,  
Тебя, себя, когда в волшебный миг  
Я сердце праздное и бедную свободу  
Поверг в слезах у милых ног твоих.

Я не люблю тебя, но, полюбя другую,  
Я презирал бы горько сам себя;  
И, как безумный, я и плачу и тоскую,  
И все о том, что не люблю тебя...

Неужели прежде этого не бывало? Или, может быть, прежде этому не придавали большой важности: пока любилось — любили; разлюбилось — не тужили; даже соединясь как бы по страсти теми узами, которые навсегда решают участь двух существ, и потом, увидев, что ошиблись в своем чувстве, что не созданы один для другого, вместо того, чтоб приходить в отчаяние от страшных цепей, предавались ленивой привычке, *свыкались* и равнодушно из сферы гордых идеалов, полноты чувства, переходили в мирное и почтенное состояние пошлой жизни?.. Ведь у всякой эпохи свой характер?..»

Стихи поэтов кружка Станкевича полны изъявлениями неудовлетворенности и тоски. Они, несомненно, отдавали дань и инерции эстетических тем (в особенности Красов), и самоощущению «лишних людей», вкоренившемуся в психику поколения 30-х годов. Но это не избавляет нас от необходимости доискиваться принципиального философского смысла этой неудовлетворенности. Для этих идеалистов, исповадовавших веру в абсолют и мировую гармонию (так же как и для старших Любомудров), неудовлетворенность могла иметь только один смысл: это тщетные порывы конечного человеческого духа к бесконечному, это кризис перехода от наивной бессознательности к высшей гармонии, к примирению всех противоречий в абсолютe. Таким образом, выход заведомо известен. Идеалу божественной гармонии противостоит рефлексия как временное испытание, как болезнь роста, мучительная и необходимая. Даже у Ключниковова, которого называли Мефистофелем кружка,

который довел иронию и рефлексию до предела, — даже у него всегда наготове идеал религиозно-мистического примирения:

...от скорби, от роптанья  
Я исцелюсь скорей в тиши,  
И заглушу нестройный вопль страданья  
Святой гармонией души.

(«Собирателям моих элегий»)<sup>60</sup>

Вспоминая свои встречи с Белинским периода «примирения с действительностью», Панаев писал: «Пушкин, к великому впрочем сожалению Белинского и его друзей, также не совсем подходил под их теорию, — в нем не отыскивался элемент примирения, и потому стихотворения Клюшникова (?), в которых ясно выражался этот элемент, были признаваемы Белинским и его кружком хотя уступающими Пушкину по обработке и форме, но несравненно более глубокими по мысли»<sup>61</sup>.

Приведу два стихотворения Станкевича, относящиеся к 1833 году:

В борьбе напрасной сохнет грудь,  
Влачится юность без отрады;  
Скажи, судьба! Куда мой путь?  
Какой и где мне ждать награды?

Беспечный, дикий, полный сил,  
Из урны я свой жребий вынул,  
И тяжкий путь благословил,  
И весело людей покинул.

Я знал: не радость мой удел —  
По ней душа не тосковала,  
Высокой жаждой дух горел,  
Надежды неба грудь питала...

Давно, давно я на пути;  
Но тщетно цели ищут взгляды —  
Судьба, что мне твои награды?  
Былую веру возврати!

(«Слабость»)

Когда любовь и жажда знаний  
Еще горят в душе твоей,  
Беги от суетных желаний,  
От убивающих людей.

<sup>60</sup> Отечественные записки. 1840. Т. VIII. Отд. 3. С. 141.

<sup>61</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 302.

Себе всегда пред всеми верен,  
Иди, люби и не страшись!  
Пускай твой путь земной измерен —  
С непогибающим дружись!

Пускай горенье света вздыдет  
Звездой злосчастья над тобой,  
И мир тебя возненавидит;  
Отринь, попри его стопой!

Он для тебя погибнет дольний;  
Но спасена душа твоя!  
Ты притечешь самодовольный  
К пределам страшным бытия.

Тогда свершится подвиг трудный,  
Перешагнешь предел земной —  
И станешь жизнью повсюдной —  
И все наполнится тобой.

(«Подвиг жизни»)<sup>62</sup>

Здесь — оба момента, характерные для идеалистического сознания 30-х годов: рефлексия и выход из рефлексии в пантеистически-мистическое переживание мира. Первое стихотворение задает вопрос:

Какой и где мне ждать награды? —

и второе отвечает: по ту сторону земного предела. Понятно, каков был политический смысл этого ухода от конкретной действительности в эпоху реакции и последекабристской депрессии. Это философия отказа дворянской интеллигенции от политического действия.

Вот здесь и проходит раздел между рефлексией Лермонтова и рефлексией поэтов-любомудров и поэтов кружка Станкевича, потому что рефлексия Лермонтова, так же как рефлексия Герцена, *обоснована*

---

<sup>62</sup> Ср. хотя бы стихотворение Красова:  
И горе мне, когда тебя утрачу,  
Мечта высокая, прекрасная моя!  
При ней молчат жестокие сомнения,  
Мой темный путь надеждой озарен...  
И мне ясней мое предназначенье.  
Доступней тайна бытия;  
Дыша полна и сил и упоенья!..  
Не оставляй меня, отрадное виденье.  
Мечта высокая, прекрасная моя!

*социально*. Лермонтов протестует против совершенно конкретных явлений русской самодержавно-крепостнической действительности; но более того — всем своим жизнеощущением Лермонтов протестует против «божественной гармонии», против идеи о «лучшем из миров».

У философских поэтов 30-х годов и у Лермонтова разные критерии ценности. Лермонтов, так же как Герцен, исходил из революционно-гуманистических идеалов, воспринятых русским декабризмом, освященных для передовой русской интеллигенции кровью декабристов.

Сатирическое, обличительное начало в лирике Лермонтова уже само по себе свидетельствует о том, что Лермонтов никогда не был поэтом безусловного отрицания. Ведь сатира обязательно предполагает положительные идеологические ценности, отправляясь от которых сатирик произносит свой приговор. Текст «Думы» не оставляет на этот счет никаких сомнений.

К добру и злу *постыдно* равнодушны,  
В начале поприща мы вянем без борьбы;  
Перед опасностью *позорно*-малодушны,  
И перед властью — *презренные* рабы <курсив мой. — Л. Г.>.

Здесь в четырех строках поразительное нагнетение оценочных эпитетов.

Обличительное слово лермонтовской гражданской лирики как бы входит в подразумеваемое смысловое сочетание, второй член которого, — находящийся за пределами текста, — утверждает некий идеал. Поэт говорит, что люди «позорно-малодушны», что они «презренные рабы», — эти формулировки имеют смысл только, если поэт располагает положительной идеей мужества и свободы. В то же время строка: «И перед властью — презренные рабы» вносит в стихотворение прямо политическую тему.

Иногда подразумеваемые ценности раскрываются в самом тексте. Так, в «1-м января» презренной светской толпе резко противопоставлена сфера творчества и высокой любви:

Наружно погружась в их блеск и суету,  
Ласкаю я в душе старинную мечту,  
Погибших лет *святые* звуки.

В «Журналисте, читателе и писателе» Лермонтов изображает поэта в двух основных, с его точки зрения, аспектах. Сначала высокий поэт, поэт положительных идеалов:

Тогда с отвагою свободной  
Поэт на будущность глядит,  
И мир мечтою благородной  
Пред ним очищен и обмыт <курсив мой. — Л. Г.>.

Второй аспект — поэт-обличитель:

Судья безвестный и случайный,  
Не дорожа чужою тайной,  
Приличьем скрашенный порок  
Я смело предаю позору;  
Неумолим я и жесток... <курсив мой. — Л. Г.>.

Лермонтова отличает истинно рылеевская чистота гражданского пафоса и необычайная фразеологическая прямолинейность. В отличие от внутренне сложного (несмотря на всю ясность), исполненного намеков и подразумеваний, насыщенного всем богатством культурных, исторических, бытовых реминисценций стихотворения Пушкина, словопотребление Лермонтова однозначно; эта однозначность и прямота придают таким вещам, как, например, «Смерть поэта», огромную агитационную силу. Резкое ритмико-синтаксическое членение стиха, склонность к антитезам, повторениям, параллелизмам, к стиховым «формулам» и исключительным *pointes* — все это ораторское обличие лермонтовского стиля<sup>63</sup> служит выражению напряженных контрастов между сущим и должным:

И вы не смаете всей вашей *черной* кровью  
Поэта *праведную* кровь.

И *ненавидим* мы, и *любим* мы случайно,  
Ничем не жертвуя ни *злобе*, ни *любви*,  
И царствует в душе какой-то *холод* тайный,  
Когда *огонь* кипит в крови <курсив мой. — Л. Г.>

«Смерть поэта», «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен» («1-е января») — вот ядро высокой гражданской лирики Лермонтова 1837–1840 годов. За исключением «Думы», все эти стихотворения и примыкающее к ним «Журналист, читатель и писатель» посвящены теме поэта.

Проблема поэта и творчества — для романтизма одна из самых основных. В конце 20-х годов «Московский вестник», орган русских шеллингианцев, разрабатывает ее в духе немецкого романтического идеализма. Творчество — мистическое проникновение в тайны бытия; поэт —

<sup>63</sup> См.: Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. С. 40, 42, 98 и др.



вдохновенный жрец — высится над толпой, погрязшей в насущных заботах. «Московский вестник» пропагандирует эти идеи статьями, переводами, оригинальными стихотворениями. В 1826 году Веневитинов пишет декларативное стихотворение «Поэт»:

Тебе знаком ли сын богов,  
Любимец муз и вдохновенья?..

Хомяков создает образ поэта-жреца, поэта-философа в ряде произведений конца 20-х и начала 30-х годов: «Поэт», «Отзыв одной даме», «Вдохновение», «Сон», «Два часа», «Разговор», «Жаворонок, орел и поэт». Сюда же примыкает «Орел и поэт» К. Аксакова (1835) и т. д.

В 1835 году Баратынский напечатал в «Московском наблюдателе» — преемнике «Московского вестника» — стихотворение «Последний поэт», в котором обычное романтическое противопоставление гениальной личности и общества, поэта и «черни» расшифровано как социальная борьба, причем новому капиталистическому миру выносятся суровое осуждение:

Век шествует путем своим железным;  
В сердцах корысть и общая мечта  
Час от часу насущным и полезным  
Отчетливей, бесстыдней занята.  
Исчезнули при свете просвещения  
Поэзии ребяческие сны,  
И не о ней хлопочут поколения,  
Промышленным заботам преданы.

Далее рассказывается о гибели последнего поэта, который вздумал среди промышленного века воспеть «любовь и красоту». Старая руссоистическая ненависть к цивилизации — в условиях классовой борьбы 30-х годов приобретает реакционный смысл.

Очень сложна позиция Пушкина, которого вопрос о роли поэта в обществе занимал на протяжении всего его творческого пути.

Романтическое противопоставление поэта и толпы, намеченное уже в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824), приобретает особую остроту в группе стихотворений 1827–1830 годов: «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту»<sup>64</sup>. При некоторой внешней близости к установкам любомудров, Пушкин по существу равнодушен к шеллингианской концепции искусства. Понятие толпы наполняется для него иным, гораздо более конк-

<sup>64</sup> Проблеме поэта и толпы у Пушкина посвящена глава в книге Б. С. Мейлаха «Пушкин и русский романтизм». (М.; Л., 1937).

ретным содержанием. Это содержание определялось для Пушкина его враждебным отношением к «светской черни», к полицейской государственности, к травившей его мещанской журналистике и в то же время отрицательной оценкой нивелирующих тенденций европейского буржуазного демократизма. Как бы то ни было, Пушкин, подобно Любомудрам, подобно Баратынскому, хотя и с иных позиций, утверждает правоту поэта и ничтожество толпы. Только в 1836 году в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» он снял противопоставление, провозгласив единство поэта с его народом.

Вульгаризаторы, набрасывавшиеся на все модные романтические темы, с особым рвением подхватили тему поэта и толпы, богатую эффектными антитезами. И, разумеется, нигде поэт не выглядел столь возвышенным, а толпа столь низменной, как у упрощателей романтизма.

Бенедиктов писал:

Он им поет свои утраты,  
И пламенем сердечных мук  
Он, их могуществом объятый,  
Одушевляет каждый звук, —  
И слез их, слез горячих просит,  
Но этих слез он не исторг,  
А вот — толпа ему подносит  
Свой замороженный восторг.  
(«Скорьбь поэта», 1835)

То же в стихотворении Бенедиктова «Певец». То же в «Торквато Тассо» Кукольника, в «Поэте» Тимофеева. Один из мелких, но характернейших представителей вульгарного романтизма 30-х годов — Лукьян Якубович — в стихотворении «Вдохновение» дает изображение творческого процесса, своей «трансцендентностью» превосходящее самые шеллингианские произведения Любомудров:

Мне мир земной и чужд и тесен:  
Провидит мир душа иной,  
Мир безграничный звучных песен  
И неземных видений рой.

Не так ли, кинув мир телесный,  
В святом восторге бытия,  
В громах, в огне, полу-небесный,  
Вознесся к богу Илия?

У него же в стихотворении «Водопад» фигурируют поэт и чернь:

Как водопад, кипит и рвется  
 Могучей мыслию Поэт;  
 Толпа на звук не отзовется,  
 На чувства чувств у черни нет;  
 Лишь друг природы просвещенный  
 Среди лесов своих, в глуши,  
 Вполне оценит труд священный,  
 Огонь божественной души.  
 (1833)

«<...> маленькие талантики — несносные люди, раздражительные, мелочные, самолюбивые, заносчивые <...> Они уверены, что только одни они и чувствуют, и мыслят, и страдают, — и потому нещадно бранят толпу, которая предпочитает свои домашние заботы и личные выгоды их хорошеньким стишкам <...> Они — изволите видеть — гении, толпа должна видеть ореол над их головами, а на челе звезду бессмертия»<sup>65</sup>, — так писал Белинский в 1845 году, когда тема поэта и толпы успела уже окончательно выродиться. Но в 30-х годах, несмотря на работу эклектиков и вульгаризаторов, она остается еще ведущей, мимо нее невозможно было пройти, — особенно Лермонтову, с его интересом к проблеме гениальной личности. И вот основная группа гражданских стихотворений Лермонтова — это стихи о поэте. И это гражданские стихи в самом прямом, рылеевском смысле этого слова; ибо Лермонтов, начисто отказываясь от абстрактно-философской — в духе любомудров — трактовки предмета, дает обоим элементам антитезы — поэту и толпе — резко выраженную социальную характеристику. Если по поводу пушкинской «Черни» могли возникнуть длительные споры о том, что именно имел Пушкин в виду — светскую чернь или «простой народ», — то уже в «Смерти поэта», где конкретное событие — гибель Пушкина — рассматривается в аспекте столкновения поэта с толпой, адресат назван во всеуслышание. Это именно «светская чернь»; а в последних шестнадцати строках стихотворения социальная характеристика уточняется и перерастает в политическое обличение. Светская толпа превратилась в толпу, «жадно стоящую у трона», в придворно-бюрократическую клику. В «1-м января» самая обстановка действия — маскарад в «благородном собрании» — определяет социальную характеристику враждебной поэту среды. Это все та же светская чернь:

<sup>65</sup> Рецензия на альманах «Метеор» (Белинский В. Г. Полное собр. соч. Т. IX. С. 353–354).

Когда касаются холодных рук моих  
С небрежной смелостью красавиц городских  
Давно бестрепетные руки...

В «Журналисте, читателе и писателе» толпа абстрактна, зато весьма определенными чертами наделен поэт:

К чему толпы неблагоприятной  
Мне злость и ненависть навлечь?  
Чтоб бранью назвали коварной  
Мою пророческую речь?

В этих строках поэт вовсе не отказывается от общественной борьбы, но он осознает себя поэтом-обличителем, обреченным на ненависть со стороны мещанской, обывательской массы. Та же идея выражена стихотворением «Пророк».

Антитеза поэт — толпа определяет стихотворения «Поэт» и «Не верь себе». Оба они — скрытое возражение не только любомудрам, не только идеологически сблизившемуся с любомудрами Баратынскому, но и Пушкину, поскольку Пушкин в стихах 1827–1830 годов заведомо оправдывал поэта и обвинял толпу. Зато Лермонтов ближе всего к тому пониманию роли поэта, которое Пушкин сформулировал в «Памятнике»<sup>66</sup>.

В «Поэте» Лермонтова изображены два поэта и две «толпы». Прежде всего поэт, каким он должен быть, — политический трибун, идейный вдохновитель сограждан:

Бывало, мерный звук твоих могучих слов  
Воспламенял бойца для битвы,  
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,  
Как финиам в часы молитвы.

Твой стих, как божий дух, носился над толпой  
И, отзыв мыслей благородных,  
Звучал, как колокол на башне вечевой  
Во дни торжеств и бед народных <курсив мой. — Л. Г.>.

В этом контексте *толпа* отождествляется с *народом*, предъявляющим поэту высокие и законные требования. Так, Лермонтов, не выходя за пределы романтической антитезы поэт — толпа, смело придает одиозному

---

<sup>66</sup> Неясно, было ли известно Лермонтову стихотворение «Я памятник воздвиг...» (напечатано впервые в 1841 году) в 1838 году, когда писался «Поэт» (впоследствии, сойдясь с Краевским, Лермонтов через него познакомился с неизданными произведениями Пушкина).

для романтиков слову *толпа* иной, облагороженный смысл. Но в том же стихотворении изображена и жалкая, современная толпа, которую «тешат блестящие и обманы». Ничтожной толпе соответствует социально-ничтожный поэт:

В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,  
Свое утратил назначенье,  
На злато променяв ту власть, которой свет  
Внимал в немом благоговеньи?

Конфликт между поэтом и толпой снят; напротив того, оказывается, что толпа имеет такого поэта, какого она заслуживает. Тем самым поэт уже не «сын богов», но сын своего народа; и моральным состоянием народа определяется его значение.

Более сложное соотношение элементов в стихотворении «Не верь себе». Сначала дана как бы традиционно-романтическая антитеза поэта и толпы:

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... и т. д.

Но Лермонтов тотчас же разрушает обычное соотношение:

Взгляни: перед тобой играючи идет  
Толпа дорогою привычной;  
На лицах праздничных чуть виден след забот,  
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,  
Тяжелой пыткой неизмятый,  
До преждевременных добравшийся морщин  
Без преступленья иль утраты!..

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор,  
С своим напевом заученным,  
Как разрумяненный трагический актер,  
Махающий мечом картонным.

Здесь толпа отнюдь не идеализирована, но она в высшей степени трагична, и, главное, она оправдана в своем равнодушии к поэтической бутафории. Идея конфликта между избранными натурами и человеческой массой, романтическая проповедь духовного аристократизма — все это первоначально очень близко Лермонтову, но с годами он переосмыс-

ляет отношение между личностью и обществом (эта переоценка сказана в «Герое нашего времени», который писался в том же 39-м году, что и «Не верь себе»). Поэт должен бояться вдохновения не потому, собственно, что его не поймет тупая толпа, но потому, что это вдохновение порочно:

Оно — тяжелый бред души твоей больной,  
Иль пленной мысли раздражене.

Это направлено против узко личной, бесплодно-рефлектирующей поэзии.

Не *унижай себя*. Стыдися *торговать*  
То гневом, то тоской послушной,  
И гной душевных ран надменно выставлять  
На диво *черни* простодушной <курсив мой. — Л. Г.>

Строки эти текстуально близки к строкам из пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом»:

Тогда, в безмолвии трудов,  
Делиться не был я готов  
С *толпой* пламенным восторгом,  
И музы сладостных даров  
Не *унижал* постыдным *торгом*... <курсив мой. — Л. Г.>

Смысл, однако, у Лермонтова иной. Ведь и поэт может предъявить черни только нечто имеющее сомнительную ценность: «гной душевных ран».

Во фразе:

...Стыдися торговать  
То гневом, то тоской послушной —

акцент стоит вовсе не на слове *торговать*, как у Пушкина. Поэт должен стыдиться не столько продажи, сколько товара, который он предлагает. Эпитет *послушной* определяет гнев и тоску поэта как «литературные», как ненастоящие (соответственно последней строфе, где речь идет о *напеве зауценном* и *картонном мече*). Лермонтов не пошел, однако, путем наименьшего сопротивления; он не соблазнился возможностью просто опрокинуть формулу, изобразив «хорошую» толпу и «плохого» поэта. В «Не верь себе» поэт так же беспомощен и трагичен, как толпа. Он и есть представитель опустошенного поколения.

В статье 1841 года Белинский назвал «Думу», «Поэта» и «Не верь себе» *триумвиратом*. Это значит, что Белинский не воспринимал в поэзии Лермонтова тему поэта и творчества как особую. В самом деле, для Лермонтова образ поэта неотделим от его лирического героя вообще. Лирический герой — представитель поколения — чаще всего появляется в своем качестве поэта. И этот поэт принципиально отличается от своих предшественников. Нельзя согласиться с Д. Е. Максимовым, когда он, разделяя лирику на два типа (лирика без «лирического я» и лирика с «лирическим я») и относя Лермонтова ко второму типу, пишет:

«<...> В лирике второго типа в центре стоит именно фигура поэта, внутренний, а иногда и внешний, зрительный портрет лирического героя. Этот герой присутствует и в лирике Пушкина (особенно ярко в лицейских стихах), и у Полежаева, Козлова, Д. Давыдова, Языкова, Веневитинова, Огарева, и у многих других русских поэтов...

Так, лирический герой поэзии XVIII в. — это боговдохновенный певец, бард, вещающий царям истину, но почти лишенный индивидуальных черт <...>

У Пушкина лирический герой далеко не однороден. В лицейских стихах он — “ленивый мудрец”, беззаботный эпикуреец, который ради свободы и уединения покинул светские утехы и мечту о славе...»<sup>67</sup>

Все это разные исторические явления. «Боговдохновенный бард» XVIII века — вообще не лирический герой, но абстрактное жанровое условие, заранее предлагаемое поэту. Лирический герой лицейских посланий Пушкина — также явление типовое, и он ничем не отличается от героя посланий Батюшкова или молодого Вяземского. Образ поэта у любомудров, конечно, не жанровый образ, но и он заранее предрешен определенной философской концепцией. И этот *образ поэта* вовсе не обязательно должен восприниматься как адекватный *личности поэта*. Пример — творчество Хомякова. Хомяков, больше, чем кто бы то ни было из любомудров, уделял внимания образу поэта-жреца. Но для Хомякова это одна из возможных тем философской поэзии. У него нет никакого стремления соотнести этот возвышенный образ со своей личностью; он вообще обходится без лирического героя. Что касается Веневитинова, то отождествление его личности с разработанным им идеальным образом романтического поэта в значительной мере осуществилось посмертно. Друзья юноши-поэта создали культ его памяти; они подсказывали и внушали читателю это отождествление.

<sup>67</sup> Литературная учеба. 1939. № 4. С. 10.

Лирический герой Дениса Давыдова по существу не индивидуален. Он складывается из профессиональных черт. Он как бы принадлежность стихотворений в батальном роде. Единый лирический герой несомненно существует в поэзии Козлова; этот герой — слепец, других признаков (кроме общеэлегических) у него не имеется. На фоне лирических героев русской поэзии — то жанрово-обобщенных, то философски-абстрактных, то сложившихся из слишком случайных и личных признаков, — подлинным предшественником лермонтовского поэта является демонический герой Полежаева. Но Полежаев никогда не достиг широты лермонтовского социального охвата.

Лирический герой Лермонтова индивидуален. Он определяется не условиями жанра, не философской концепцией, не случайностями биографии, но известным душевным строем, свойствами личности, неповторимо-индивидуальной и в то же время социально-типической, объективировавшей последекабристское поколение. Поэт Лермонтова исходит из непреложных ценностей; он судья и обличитель, но он не отделяет себя от опустошенного поколения, которое клеймит.

В поэмах, драмах и повестях Лермонтова действуют два героя: герой, утверждающий жизнь, утверждающий безусловную ценность гуманистических идеалов, в первую очередь идеала свободы; и герой, убедившийся в невозможности достигнуть личной свободы, для которого эта неудавшаяся свобода становится источником отчаяния, отрицания, ожесточения, словом — всего комплекса демонизма. В лирике Лермонтова оба героя сопряжены в закономерном внутреннем противоречии. И это противоречие имеет для Лермонтова не только идеологическое, но и психологическое значение. Это индивидуальная психологическая форма, которую протестующее сознание принимает в героях Лермонтова и в его лирическом *я*. Дидактический, обличительный тон «Думы», «Поэта», «Не верь себе» и горькая рефлексия таких вещей, как «Гляжу на будущность с боязнью», «И скучно и грустно», «Благодарность», прорастают из общего источника.

В поздней лирике Лермонтова лирическое *я*, действительно, перерастает в лирическое *мы*, но в силу поэтической диалектики за этим *мы* опять подразумевается *я*. В непрестанном и напряженном взаимодействии между общим и личным складывается характер поэзии Лермонтова.

Так, «Дума» — не только сатира и обличение, но вместе с тем жалование на собственную судьбу и, в конечном счете, призыв к моральному обновлению. Так, «И скучно и грустно» — не только жалоба на собственную судьбу, но вместе с тем как бы иллюстрация, одна из возможных



иллюстраций к общественной теме, поставленной «Думой», — к теме о самосознании поколения.

Что может быть лиричнее «1-го января» с мотивами природы, воспоминаний детства, первой любви — стихотворения, в котором Лермонтов целую строфу сплошь создает из слов, освященных элегической традицией:

И странная тоска теснит уж грудь мою:  
 Я думаю об ней, я плачу и люблю,  
     Люблю мечты моей созданье  
 С глазами, полными лазурного огня,  
 С улыбкой розовой, как молодого дня  
     За рощей первое сиянье.

Но вся совокупность лирических мотивов обращена, по контрасту, против обличаемой светской черни.

В стихотворении «Не верь себе» Лермонтов говорит о путях поэзии и социальном назначении поэта. Но вещь эта явно отражает творческую борьбу самого Лермонтова — трудный процесс преодоления в себе юношеского, чересчур субъективного лиризма.

Я останавливаюсь здесь на произведениях наиболее проблемных. Но ведь и самые личные произведения Лермонтова так или иначе служат созданию образа единого лирического героя. А лирический герой Лермонтова — гражданин; ему присуще обостренное политическое самосознание.

В поэзии зрелого Лермонтова общее действительно в меру того, что оно лично пережито; и личное действительно в меру своей социальной типичности и обобщенности. То есть Лермонтов одновременно пользуется двумя великими силами воздействия: эмоциональной взволнованностью и утверждением общезначимых ценностей.

Если гражданские стихи Лермонтова лиричны, то можно сказать обратное: вся его поздняя лирика в каком-то смысле гражданственна, несмотря на отсутствие особой, формально выделенной общественно-политической темы.

Созревая, Лермонтов все больше освобождает свой стих от формальных признаков гражданской темы, от того специального, предопределенного круга политически-значимых слов, который так характерен для поэзии декабристов.

Одно из величайших и наиболее плодотворных для будущего развития русской поэзии достижений Лермонтова состоит в том, что он чрезвычайно расширил самое понятие гражданской поэзии.

Расширение возможностей и пределов гражданской поэзии связано тесно с лермонтовской позицией в вопросах стиля. Подлинный преемник поэтов-декабристов, Лермонтов, однако, идет дальше, и, отказавшись от архаизации и стилизации, отказавшись от специальной формы высокой поэтической оды, он достигает гораздо более широкого, по существу гораздо более демократического решения проблемы.

До Лермонтова борьба против элегического направления, борьба за высокую философскую и политическую поэзию была связана с обращением к одическому слогу и славянской языковой стихии. У Лермонтова, конечно, есть славянизмы (хотя в меньшем количестве, чем у кого бы то ни было из его непосредственных предшественников), но он пользуется славянизмами, как ими в 30-х годах пользовался Пушкин, т. е. просто как *поэтическими словами*. Славянизмы как систему, как принцип словоупотребления Лермонтов отвергает решительно. Лермонтов показал, что поэзия мысли, поэзия гражданского пафоса как таковая вовсе не требует архаизации. Это было залогом победы Лермонтова, залогом всеобщности его значения.

Но отказ от традиционной архаизации затруднял поиски *выразительного слова*; а эта задача стояла перед Лермонтовым, как перед всей современной ему литературой.

Узкий, искусственный элегический слог, окончательно истрепавшийся в руках эпигонов карамзинизма, был осужден единодушно всеми литературными партиями, единодушно признан непригодным для выражения запросов современной мысли. Пушкин писал об этом в своей заметке 1828 года: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному противоречию, сначала презренному». Пушкин от «условленного, избранного» языка карамзинистов идет к «нагой простоте», к поэзии, «освобожденной от условных украшений стихотворства». Своей лирикой 30-х годов Пушкин опередил развитие русской литературы, и современники Пушкина первоначально ищут иных путей в пределах высокого романтизма.

В начале 20-х годов основную оппозицию карамзинизму составляла декабристская литература, — в эпоху последекабристской реакции эту оппозицию составляют главным образом московские философские поэты. Поэты-любомудры, особенно Шевырев, самый из них последовательный и более других склонный теоретизировать, к архаизаторским тенденциям присовокупили еще идею семантической перестройки русского стихотворного языка. «Я предчувствовал необходимость переворота в

нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музыки не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов», — писал Шевырев в предисловии к своему переводу седьмой песни «Освобожденного Иерусалима» Тассо<sup>68</sup>. Характер «переворота», осуществляемого этим переводом, Шевырев изобразил в эпиграмме на самого себя:

Рифмач, стихом российским недовольный,  
 Затеял в нем лихой переворот:  
 Стал стих ломать он в дерзости крамольной,  
 Всем рифмам дал бесчиннейший развод,  
 Ямб и хорей пустил бродить по вольной,  
 И всех грехов какой же вышел плод:  
*«Дождь с воплем, ветром, громом согласился,  
 И страшной мир гармоньей оглушился!»* <курсив мой. — Л. Г.>  
 («Эпиграмма-октава»)

В эпиграмме речь идет о преобразовании просодии. Но в результате всего этого, по замыслу Шевырева, должен был возникнуть и совершенно новый смысловой строй. Текст перевода местами далеко оставляет за собой самые смелые пародии:

И устояв до позднего конца,  
 Он дал хребет приливу сил кипящих,  
 Но сердце в нем и шаг — не беглеца,  
 Коль видно сердце в деле рук разящих.  
 Все веет ужас с буйного лица,  
 И не слетает гнев с очей горящих;  
 И всеми силами он норовит  
 Сдержать толпу, но робкая бежит<sup>69</sup>.

Ничего подобного нельзя встретить в оригинальных стихах Шевырева. И это не случайно; именно переводы, воспроизведение итальянской или немецкой семантики Шевырев считал первым этапом на пути преодоления «гладкого» слога карамзинской школы, сформировавшегося на основе французского рационализма.

Шевырев сам усердно переводит философскую лирику Шиллера и придает переводам из Шиллера большое значение. Наряду с итальянской просодией переворот должна была произвести немецкая философская метафора. Для Шевырева это и была *настоящая* метафора, выра-

<sup>68</sup> Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. С. 8.

<sup>69</sup> Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. С. 191.

жающая единство и одухотворенность всех элементов мироздания (по Шеллингу), в неожиданных сочетаниях связующая между собой самые отдаленные понятия. В отличие от устойчивых, заведомо-повторяющихся образов рационалистической поэтики, эта метафора представляла собой индивидуальный случай, кратчайшую концепцию вещи, заново постигнутой поэтом. Но к русскому стихотворному языку эта метафора прививалась крайне туго. Вот как Михаил Дмитриев, поэт, близкий к кругу «Московского вестника» и «Московского наблюдателя», перевел «Resignation» Шиллера<sup>70</sup>:

Живого образа одно лишь отраженье,  
Один иссохший труп времен,  
Который соблюло в сырой могиле тленья  
Благоуханное надежды дуновение, —  
Нарек бессмертьем ты, безумством омрачен!

Эта какофония, немногим уступающая какофонии перевода «Освобожденного Иерусалима», получилась в результате попытки буквально воспроизвести ход мысли Шиллера:

Ein Lügenbild lebendiger Gestalten,  
Die Mumie der Zeit,  
Vom Balsamgeist der Hoffnung in den kalten  
Behausungen des Grabes hingehalten,  
Das nennt dein Fieberwahn Unsterblichkeit?

Опыты, подобные дмитриевскому переводу «Resignation», могли служить подтверждением замечания Вяземского: «Влияние немецкого языка и немецкой фразеологии там, где оно у нас встречается, оказывается вредным. Немцы любят бродить и отыскивать себе дорогу в тумане и в извилинах перепутанного лабиринта. Темная фраза для немца — находка, головоломная гимнастика вообще немцу по нутру. Французы любят или любили ясный день и прямую большую дорогу. Русской речи также нужны ясность и ровная столбовая дорога»<sup>71</sup>.

Гораздо плодотворнее искания нового смыслового строя в поздней лирике Баратынского. Баратынский почти не знал немецкого языка и не мог непосредственно учиться у Шиллера или немецких романтиков.

---

<sup>70</sup> Шиллер в переводах русских писателей / Под ред. Н. В. Гербеля. Лейпциг: 1863. Т. I. С. 85.

<sup>71</sup> Вяземский П. А. Старая записная книжка // Вяземский П. А. Полное собр. соч. Т. VIII. С. 488.

Но в 20-х годах Баратынский самым тесным образом связан с московскими шеллингианцами<sup>72</sup>, и атмосфера их философских и литературных воззрений проникает в его творчество. Вся система образов в «Осени» свидетельствует о принципиальном разрыве с рационалистической эстетикой:

Какое же потом в груди твоей  
 Ни водворится озаренье,  
 Чем дум и чувств ни разрешится в ней  
 Последнее вихревращенье:  
 Пусть в торжестве насмешливом своем  
 Ум бесполезный сердца трепет  
 Угмонит, и тщетных жалоб в нем  
 Удушит запоздалый лепет.  
 И примешь ты, как лучший жизни клад,  
 Дар опыта, мертвящий душу хлад;

Пускай, приняв неправильный полет  
 И вспять стези не обретая,  
 Звезда небес в бездонность утечет;  
 Пусть заменит ее другая:  
 Не явствует земле ущерб одной,  
 Не поражает ухо мира  
 Падения ее далекий вой,  
 Равно как в высотах эфира  
 Ее сестры новорожденный свет  
 И небесам восторженный привет!

Космическая символика, внезапные сочетания вещей (*ухо мира, вой падения...*), предстающих в небывалом еще, *индивидуальном* аспекте, — это и есть переворот, о котором мечтал Шевырев. Но поздняя лирика Баратынского проходит стороной, почти не замеченная читателями, равнодушно принятая критикой. А романтическая метафора расцветает в стихах вульгаризаторов. Вульгаризаторы романтизма одновременно вводили в свой стих славянизмы, мещанское просторечие, специальную терминологию, метафоры, образованные по образцу метафор Шиллера и Гюго, и пр. И у них неожиданное столкновение оживленных метафорой смыслов сплошь и рядом оказывалось на грани комического. Протестуя против стилистического метода Бенедиктова, Белинский в статье о Бенедиктове 1835 года делает упор именно о совмещении несовместимых

<sup>72</sup> См. об этом статью Е. Н. Купреяновой «Баратынский тридцатых годов» (Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений / Под ред. Е. Купреяновой и И. Медведевой. Л.; М., 1936. Т. I. С. LXXVIII–CXVI).

вещей в единой метафорической структуре: «<...> небесные звезды очами судей взирали на землю с лазурного свода (??); милая дикость равняла людей (??)! — Любовь не гнездилась в ущельях сердец, но, повсюду раскрытая и сверкая всем в очи (??), надевала на мир всеобщий венец» и т. д.

Минуя и эпигонов карамзинской школы, и упрощателей романтизма, и академических архаизаторов и экспериментаторов, Лермонтов идет особым путем.

Он непосредственно исходит из пушкинского синтетического языка, языка общелитературного и общенародного. Но начинающий Лермонтов и даже Лермонтов 1836–1837 годов, еще далекий от пушкинских исканий «нагой простоты», — стремится найти в поэтическом слове самое громкое звучание, самый сильный эффект, какой оно может дать, ведь Лермонтов принадлежал к тому чисто романтическому поколению, для которого уже не существовали карамзинские нормы «гармонии» и «хорошего вкуса», определявшиеся эстетикой классицизма. Поэзия Лермонтова сосредоточена вокруг единого героя, и патетический стиль оказывается как бы естественным выражением душевной жизни этого героя с его бурными страданиями и страстями. Его протест, его гражданское негодование находят себе выражение в ораторском, декламационном синтаксисе таких вещей, как «Смерть поэта», «Дума», «Поэт» (это уже отмечалось исследователями, в первую очередь Б. М. Эйхенбаумом). Так же естественно возникает гиперболизм. Поэт не боится грандиозных сравнений для своего героя, будь то сравнение с Байроном или с утесом.

В. В. Виноградов характеризует стиль раннего Лермонтова как «своеобразный стиль лирического выражения, богатый антитезами, эмоциональными повторениями, переборами вопросительных и восклицательных интонаций, насыщенный острыми афоризмами и красочными образами <...>»<sup>73</sup>

Лермонтов начисто отказался от архаизации, но первоначально он принял метафоричность высокого романтизма. Ему нужна метафора с ее субъективностью, с ее эмоциональными возможностями, — метафора, добывающая из слова непредвиденный и потому особенно сильный смысловой эффект. Метафоричность сильнее всего сказывается в наиболее патетических стихах — в «Думе», «Поэте», «Не верь себе». Как всякий метафорический стиль, стиль Лермонтова в этих вещах отличается «многообразностью». Вместо сплошного движения темы, единого дыхания, — как это чаще всего у Пушкина, — тема проходит через ряд

<sup>73</sup> Русский язык в школе. 1938. № 3. С. 46.

замкнутых смысловых структур, не связанных между собой и только соподчиненных этой главной мысли. В «Думе» на каждые две-три-четыре строки приходится новый образ.

Так *тощий плод*, до времени созрелый,  
 Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,  
 Висит между цветов, пришлец осиротелый,  
 И час их красоты — его паденья час!

Мы *иссушили ум наукою* бесплодной,  
 Тая завистливо от ближних и друзей  
 Надежды лучшие и голос благородный  
 Неверием осмеянных страстей.  
 Едва касались мы до *чаши наслажденья*,  
 Но юных сил мы тем не сберегли,  
 Из каждой радости, бояся пресыщенья,  
 Мы *лучший сок* навеки *извлекли*.

Мечты поэзии, создания искусства  
 Восторгом сладостным наш *ум не шевелят*;  
 Мы жадно бережем в груди остаток чувства —  
 Зарытый скупостью и *бесполезный клад* <курсив мой. — Л. Г.>.

Для ясности я подчеркиваю слова, как бы составляющие смысловое ядро каждого образа.

Однако между метафоричностью Лермонтова и метафоричностью поэтов-любомудров — принципиальная разница. Лермонтов не экспериментатор, и он вовсе не заинтересован в «перевороте стихотворного языка». Лермонтов нагнетает гиперболы и метафоры, не противореча общезначимому русскому словоупотреблению.

Лермонтов увлекался Шиллером, но в творчестве Лермонтова нет следов стилистического воздействия Шиллера. В этом плане, вероятно, гораздо большее значение имели для Лермонтова французские романтики. Стиль французских романтиков гиперболичен и метафоричен; но их метафоризм лишен пантеистически-мистического оттенка, который он приобрел на немецкой почве. За всеми крайностями романтического пафоса французы умели сохранять рационально-познаваемую смысловую основу.

Это вполне применимо и к патетическому стилю Лермонтова первого творческого периода:

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 выставлять  
На диво черни простодушной.

Здесь чрезвычайное обилие отдельных образов, но каждый из них, — хотя развернутый и увеличенный, — имеет твердую опору в русском языковом и литературном сознании. *Гроза страсти, пир жизни, торговля чувствами, душевные раны* — все это (так же как в «Думе» — *путь жизни, чаша наслаждения, клад чувства*) до конца проясненные, однозначные языковые метафоры. Отправляясь от них, Лермонтов создает свои образы; и это явление совсем иное, нежели «вой падающей звезды» у Баратынского или попытка московских шеллингианцев привить русской поэзии иррациональное словоупотребление немецкого романтизма.

При всей метафоричности и напряженной эмоциональности своих ранних стихов, Лермонтов никогда не покидал почву созданного Пушкиным литературного языка, общезначимого и логически-ясного.

Современники единодушно расценили Лермонтова как поэта пушкинской традиции; и характерно, что об этом писали люди, относившиеся к Лермонтову скорее враждебно, — Шевырев, Розен.

Органическая близость Лермонтова к пушкинскому языковому и стилистическому мышлению очень важна для дальнейшей его эволюции. Она помогла ему под конец освободиться от романтической метафоричности и в лирике последних лет («Родина», «Завещание». «Я к вам пишу») уже прямо — и притом совершенно самостоятельно — развить стилистические принципы Пушкина.

Современникам юношеская откровенно-субъективная поэзия Лермонтова была неизвестна. Они познакомились с его лирикой по сборнику 1840 года, в который Лермонтов, как бы избегая чересчур непосредственных высказываний, не включил даже такие стихотворения, как «Гляжу на будущность с боязнью» или «Я не хочу, чтоб свет узнал».

Лирическое *я* осуществляется теперь в необычайном единстве жизнеощущения, в единстве стиля, в сосредоточенности всего лирического материала вокруг нескольких основных идей. Так, идея утверждения свободы, идея протеста против правопорядка, отрицающего свободу (социальную и личную), идея обреченности сильной, порывающейся к свободе личности на одиночество и страшную насильственную смерть —



выражены то символикой лирических повестей, то обобщающим размышлением («Дума», «И скучно и грустно»). При этом сложном, опосредствованном выражении лиризма уловить «лермонтовский элемент» оказалось нелегко; впервые это удалось Белинскому.

Трудность задачи становится очевидна, если сравнить скользкие, нащупывающие отзывы о Лермонтове с чрезвычайно определенными журнальными характеристиками Бенедиктова или Марлинского.

«Собрание пьес, большею частью очень коротких, но всегда чрезвычайно милых и показывающих в авторе прелестный поэтический талант и вместе с тем весьма похвальную строгость в отношении к самому себе»<sup>74</sup>, — снисходительно начинает свою рецензию Сенковский (как известно, провозглашавший Кукольника русским Гете). Еще характернее статья Никитенко в «Сыне отечества»:

«Мы за то и благодарны господину Лермонтову, что у него идеи сделались премилыми, преумными песками. Они <...> получили такое хошенькое тело, стройное, здоровое, белое, с самую прекрасною головою, с глазами, полными страсти и ума, с носиком, немножко вздернутым, потому что это уж нечто фамильное у всех олицетворенных идей нашего века; но ведь это только новый оттенок прелести. Вот идея стала живым существом... раскрыла, наконец, свои бархатные алые уста и заговорила такими энергическими, живыми, легкими, ясными, такими классическими стихами, что даже строгая и важная критика, заслушавшись их, уронила свой анатомический ножичек и бросилась обнимать и целовать милую гостью. Известно, однако, что истинная критика (есть много и ложных) нелегко предается безотчетным восторгам; она тотчас оправилась, подняла свой ножичек, подошла опять к прелестной поэзии и сказала ей с нежностью:

«Какие же вы хорошенькие, милая сестрица... Я без памяти вас полюбила! Позвольте же, моя милая, без церемонии, поправить немножко ваш туалет; вот тут висит несколько лишних лент, что ли, которые мотаются так, без нужды, и портят только изящную гармонию вашего наряда: мыотрежем их. Станьте ко мне спиной, вот так: *первое января* долой, и *скучно и грустно* — также, *благодарность* — тоже. Смотрите, душечка, кто это вам присоветовал пришить эти серые лоскутья? Что в них хорошего, достойного вашей прелестной физиономии? Вместо мужественных, жарких, благородных мыслей, которые вы так любите, тут выведены самые обыкновенные траурные узоры, в роде отцветших надежд, угасших страстей, поэтического презрения к толпе, — одним словом, эти *ли-*

<sup>74</sup> Библиотека для чтения. 1840. Т. XLIII. Отд. VI. С. 1.

*рические личности души; обессиленной своими собственными стремлениями, тщетными притязаниями на право, на которое нет права. — на право высшего существования. Фи! это совсем нейдет к вам»*<sup>75</sup>.

Для Шевырева скорбная лирика Лермонтова была неприемлема уже в силу его славянофильских позиций, но только в атмосфере всеобщего непонимания, так курьезно отразившегося в статье Никитенко, Шевырев мог позволить себе написать: «Но случалось ли вам по голубому чистому небу увидеть вдруг черное крыло ворона или густое облако, резко противоречащее ясной лазури? <Ср. у Никитенко: Серые лоскутья, пришитые к наряду поэзии.> Такое же тягостное впечатление, какое производят эти внезапные явления в природе, произвели на нас немногие пьесы автора, мрачно мелькающие в светлом венке его стихотворений. Сюда отнесем мы: “И скушно и грустно”, слова Писателя из разговора его с журналистом, и в особенности эту черную, эту траурную, эту роковую “Думу”... Поэт!.. Если вас в самом деле посещают такие темные думы, лучше бы таить их про себя и не поверять взыскательному свету»<sup>76</sup>.

Критика нашла для Лермонтова привычную и понятную ей рубрику элегического поэта и обратилась к нему с безличными похвалами и традиционными упреками. По мнению Никитенко, Лермонтов «выводит» «самые обыкновенные траурные узоры, в роде отцветших надежд, угасших страстей». Шевырев пишет: «Признаемся: среди нашего отечества мы не можем понять этих живых мертвецов в 25 лет, от которых веет не свежеею надеждою юности, не думою, чреватую грядущим, но каким-то могильным холодом, каким-то тлением преждевременным. Если сказать правду, эти мертвецы не похожи ли на юношей, которые нарочно из шутки надевают белый саван, чтобы пугать народ, не привыкший у нас к привидениям?» Это в высшей степени традиционное, восходящее еще к 20-м годам, высмеивание элегических условностей. Напомню хотя бы пушкинское:

Он пел поблеклый жизни цвет,  
Без малого в осьмнадцать лет.

В 1824 году в нашей статье «О направлении нашей поэзии...» Кюхельбекер писал: «Если бы сия грусть не была просто риторическою фигурою, иной, судя по нашим Чайльд-Гарольдам, едва вышедшим из пелен, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками»<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Сын отечества. 1841. № 1. С. 12–13.

<sup>76</sup> Москвитянин. 1841. Т. II. № 4. С. 537–538.

<sup>77</sup> Мнемозина. М., 1824. Ч. II. С. 37.

Задача, разрешенная Белинским, не сводилась к защите Лермонтова от нападков (ведь и Сенковский и Никитенко в своем роде тоже признали Лермонтова); она состояла в том, чтобы найти для творчества Лермонтова масштаб, чтобы утвердить его как явление, знаменующее новый этап русской культуры, и раз навсегда покончить с отношением к Лермонтову как к подающему надежды преемнику элегических поэтов.

В самом деле, после статей Белинского можно было отрицать Лермонтова, но уже невозможно стало хвалить его за милые стихи и «поправлять ему туалет», удаляя «Думу» и «1-е января».

Белинский прежде всего нашел в поэзии Лермонтова абсолютное единство жизнеощущения, т. е. нашел лирического героя. Он понял сразу, что Лермонтов никак не может быть *элегическим поэтом* в силу этого именно единства жизнеощущения и в силу того, что романтический индивидуализм глубоко враждебен жанровому мышлению.

Жанровое мышление — это детище рационализма — основано на представлении о том, что в разных жанрах вещи рассматриваются с разных точек зрения; причем эти отдельные аспекты действительности, независимые от личной настроенности поэта, выводятся а priori из законов разумного и прекрасного.

Пушкин преодолел жанровость. Но для Пушкина, с его традициями XVIII века, это преодоление — длительный и трудный процесс; оно далось ему как победа над собственными поэтическими навыками; и потому именно оно было великой заслугой Пушкина (первоначально же Пушкин вовсе не стремился рассматривать мир в едином поэтическом аспекте; он пишет первую главу «Онегина» одновременно с «Бахчисарайским фонтаном», унылые элегии — одновременно с «Борисом Годуновым» и т. д.).

Для Лермонтова, — если не считать детских подражательных баллад и элегий, — понятие жанра, собственно, уже не существует, так же как оно не существует для московских философических поэтов. Поэтический метод Лермонтова, с его предпосылкой творческого сознания, целостного и индивидуального, исключает жанровую систему, даже в тех ее крайне ослабленных формах, в каких она сохранялась еще в эпоху Лермонтова. В 30-х годах таким пережитком жанровой системы в первую очередь являлась элегия, с ее обязательными темами и устойчивым подбором слов.

Никитенко увидел в Лермонтове запоздалого элегического поэта, некстати возобновившего старую погудку об «отцветших надеждах». Но Белинский, процитировав «И скушно и грустно...», писал: «...это — похоронная песня всей жизни! Кому не знакомо по опыту состояние духа,

выраженное в ней, в чьей натуре не скрывается возможность ее страшных диссонансов, — те, конечно, увидят в ней не больше, как маленькую пьеску грустного содержания, и будут правы; но тот, кто не раз слышал внутри себя ее могильный напев <...>, тот припишет ей слишком глубокое значение, слишком высокую цену; даст ей почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо, подобно светочам Эвменид, освещали бездонные пропасти человеческого духа».

Итак, по мнению Белинского, те, кто не поймет стихотворения Лермонтова, увидят в нем «маленькую пьесу грустного содержания», т. е. *элегию*, одну из многих элегий.

Белинский, разумеется, не менее других своих современников иронизировал над элегическими ламентациями восемнадцатилетних поэтов, но к демонизму юношеских произведений Лермонтова он отнесся с полной серьезностью. Для него это не преждевременные опыты в «грустном роде», но закономерное становление трагической личности поэта. Белинский писал Боткину в 1842 году: «Надо удивляться детским произведениям Лермонтова — его драме, “Боярине Орше” и т. п. (не говорю уже о “Демоне”). Это не “Руслан и Людмила”, тут нет ни легкокрылого похмелья, ни сладкого безделья, ни лени золотой, ни вина и шалостей амура: нет, это — сатанинская улыбка на жизнь, искривляющая младенческие еще уста, это — “с небом гордая вражда”, это — презрение рока и предчувствие его неизбежности. Все это детски, но страшно-страшно и *взмашисто*. Львиная натура! Страшный и могучий дух!»<sup>78</sup>

О «львиной натуре» Белинский говорит и по поводу, казалось бы, неподходящему — а именно, разбирая «Молитву»: «Кто бы ни была эта дева — возлюбленная ли сердца, или милая сестра — не в том дело; но сколько кроткой задушевности в тоне этого стихотворения, сколько нежности без всякой приторности; какое благоуханное, теплое, женственное чувство! Все это трогает в голубиной натуре человека, но в духе мощном и гордом, в натуре львиной — все это больше, чем умирительно...»

Итак, «кроткая задушевность» подчеркивает и подтверждает «мощь духа». Это замечательная попытка примирить кажущееся противоречие единством жизнеощущения поэта.

О «1-м января» Белинский писал: «<...> читая ее <пьесу>, мы опять входим в совершенно новый мир, хотя и застаем в ней все ту же думу. то же сердце, словом, ту же личность, как и в прежних». Для Белинского «1-е января» и «Когда волнуется желтеющая нива», «И скушно и грустно» и «Поэт» — обнаружение все «той же думы», все «того же сердца»;

<sup>78</sup> Белинский В. Г. Письма: В 3 т. СПб., 1914. Т. II. С. 284.

они взаимодействуют и полноценность приобретают в сопоставлении друг с другом.

Это и значило найти ключ к творчеству Лермонтова.

Белинский навсегда заложил основу для восприятия Лермонтова как *поэта мысли*. Он определил специфическое лермонтовское решение проблемы *поэзии мысли*, назревавшей уже с 20-х годов. Ведь понимание поэтической мысли как чисто философской было обязательно только в пределах кружковой академической поэзии русских шеллингианцев<sup>79</sup>. Гораздо более широкая читательская среда вовсе не искала в стихах отвлеченно-познавательного содержания. Для этого читателя, отчасти выходявшего уже из демократических, разночинных слоев, поэзия мысли — это поэзия, преодолевшая искусственный и как бы внеисторический, стабильный мир карамзинистской элегии, с тем чтобы проникнуть в современность, с ее противоречиями и насущными запросами.

Первоначально Лермонтов осуществляет поэзию мысли в пределах высокого романтизма. Его стих патетичен, его герои, включая лирического героя, — люди трагической судьбы и пламенных страстей.

Грандиозный человеческий образ послужил основой и социальным оправданием лермонтовского пафоса; более того, из постулируемых душевных свойств этой личности («Львиная натура! Страшный и могучий дух!» — как писал Белинский) вытекает стилистическая система первого творческого десятилетия (1828–1838).

Русский высокий романтизм долго не удавался, между тем потребность в нем не была изжита, поскольку в сознании людей 20-х–30-х годов не была изжита героика индивидуализма. Пушкин сознательно ушел в другую сторону, а остальные не в силах были найти обоснование романтической грандиозности — общезначимое, органическое для русской культуры, свободное от искусственных подпорок стилизации.

Столь долго искомый высокий русский романтизм восторжествовал в Лермонтове; но он не стал пределом его развития. И в последние годы жизни (примерно с 1838–1839 годов) Лермонтов идет путем иных реалистических исканий.

---

<sup>79</sup> В своей программной статье «Несколько мыслей в план журнала» Веневитинов писал: «<...> философия и применение оной ко всем эпохам наук и искусств — вот предметы, заслуживающие особенное наше внимание, предметы тем более необходимые для России, что она еще нуждается в твердом основании изящных наук и найдет сие основание, сей залог своей самобытности и, следовательно, своей нравственной свободы в литературе, в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления».

## Глава четвертая

### Лермонтов и его предшественники

Исследование соотношений, существующих между творчеством Лермонтова и творчеством русских и западноевропейских писателей, должно быть предметом специальных работ. В пределах настоящей книги я хочу только коснуться нескольких принципиальных моментов.

Методологически правильная постановка вопроса о влияниях в творчестве Лермонтова чрезвычайно важна; особенно потому, что до последнего времени не вполне еще изжиты взгляды об эклектизме и «протезизме» Лермонтова.

Эта легенда (основоположником ее можно считать Шевырева) возникла не случайно. Творчество Лермонтова, действительно, представляет собой грандиозный синтез всех прогрессивных моментов русского и западноевропейского романтизма. В то же время творчество Лермонтова, с новым образом лирического героя, с особой трактовкой основных романтических тем, явилось совершенно своеобразным выражением нового этапа русской культуры.

При рассмотрении русских и иностранных влияний в наследии Лермонтова — сплошь и рядом смешивали самые разнородные явления: ученическое подражание и подлинное воздействие художественного метода; заимствования — иногда случайные — отдельных образов и выражений и органическое усвоение элементов чужого творчества, поглощаемых собственной поэтической системой.

Вообще говоря, зависимость Лермонтова от конкретных литературных образцов сильно преувеличена. Лермонтов — с его единым героем, с его сосредоточенностью на определенном круге идей, — был подвержен разнохарактерным литературным влияниям в гораздо меньшей степени, чем молодой Пушкин.

На Лермонтова подлинное воздействие оказывали только явления, глубоко ему родственные. На первых порах такое значение имел для Лермонтова Шиллер с его пламенными, свободолюбивыми героями; далее — Байрон и одновременно Пушкин южных поэм; наконец, в 1839–1841 годах, — снова Пушкин, на этот раз создатель «Онегина». Там, где нет

этого внутреннего родства, Лермонтов усваивает лишь отдельные элементы, по-своему их переосмысляя<sup>80</sup>.

Семнадцатилетний поэт не мог совершенно самостоятельно, без всяких воздействий извне, найти новый принцип лирики (нового лирического героя). Между тем источники юношеской лирики Лермонтова исследованы в гораздо меньшей степени, нежели источники его ранних поэм.

Юношеская лирика Лермонтова в какой-то мере отправлялась от унылой элегии карамзинской школы; в большей мере — от романтической «рефлектирующей» поэзии конца 20-х — начала 30-х годов. Рефлектирующая поэзия отражала настроения и искания эпохи, она могла подсказывать юному Лермонтову и общие проблемы и отдельные образы, но не она подсказала ему конкретный поэтический метод.

В отличие от этой созерцательной, философствующей поэзии, лермонтовская лирика первого периода крайне эмоциональна и субъективна.

Всякое общее положение, всякую абстракцию она немедленно растворяет в личном и страстном переживании. Вот почему подлинным, близким предшественником Лермонтова является не Веневитинов, не Шевырев или Красов, но в первую очередь Полежаев.

Об идейной и литературной близости Лермонтова к Полежаеву, об общих им декабристских традициях говорилось много. Здесь мне важно подчеркнуть, что именно Полежаев впервые на русской почве создал единый демонический образ, связующий всю его лирику:

Кто видел образ мертвеца,  
Который *демонскою* силой,  
Враждуя с темною могилой,  
Живет и страждет без конца?

.....

Следы минувших, лучших дней  
Он видит в мысли быстротечной<sup>81</sup>,  
Но мукой тяжкою и вечной

<sup>80</sup> Например, «Маскарад» Лермонтова сюжетом и даже некоторыми подробностями напоминает «Отелло» (Арбенин — Отелло, Ниша — Дездемона, Казарин — Яго). Однако в этот период Лермонтов, несмотря на увлечение драматургией Шекспира, чужд шекспировскому принципу рассмотрения жизни в ее объективности и ее многообразии. И вот шекспировская основа пьесы остается неощутимой. Благодаря характерной фигуре Арбенина «Маскарад» воспринимается не на шекспировском, а на байроническом фоне.

<sup>81</sup> Ср. у Лермонтова:

И лучших дней воспоминанья  
Пред ним теснились толпой...

(«Демон»)

Наказан в ярости своей.  
Проклятый небом раздраженным.  
Он не приемлется землей,  
И овладел мучитель злой  
Злодея прахом оскверненным.  
Вот мой удел!..

(«Живой мертвец»)

Судьба «живого мертвеца», наказанного «мукой тяжкою и вечной» и вспоминающего «минувшие лучшие дни», — это судьба демона. Иногда Полежаев, — и это в особенности роднит его с Лермонтовым, — прямо отождествляет восставшего и падшего ангела с самим собой:

Отступник мнений  
Своих отцов,  
Враг угнетений,  
Как царь духов,  
В душе безбожной  
Надежды ложной  
Я не питал  
И из Эреба  
Мольбы на небо  
Не воссылал.  
Мольба и вера  
Для *Люцифера*  
Не созданы, —  
Гордыне смелой  
Они смешны<sup>82</sup>.

То же в стихотворении «Тайный голос».

В стихотворении «Осужденный» — столь близкая Лермонтову тема предвиденья своей страшной участи:

Давно душой моей мятежной  
Какой-то демон овладел,  
И я зловещий мой удел  
Неотразимый, неизбежный,  
В дали туманной усмотрел!..

Не розы светлого Пафоса,  
Не ласки гурий в тишине,

---

<sup>82</sup> Ср. с приведенным выше стихотворением Лермонтова «Молитва»:  
И часто звуком грешных песен  
Я, боже, не тебе молюсь.



Не искры яхонта в вине, —  
Но смерть, секира и колеса  
Всегда мне грезились во сне!

Трагическая судьба Полежаева была современникам хорошо известна. За стихами о «секире и колесах» стоял образ поэта в солдатской шинели, поэта, замученного царем. Это обеспечило лирическому герою Полежаева и политическую значительность, и необычайную силу эмоционального воздействия. Но в то же время биографическая расшифровка как бы суживала смысл полежаевского протеста. И Лермонтов в дальнейшем своем развитии далеко отошел от субъективно-эмоциональной поэзии Полежаева.

Не ясно, знал ли Лермонтов в 1829–1831 годах «демонические» стихи Полежаева (первый, крайне неполный и изуродованный цензурой сборник Полежаева вышел в 1832 году). Стихотворение «Тайный голос» сразу отпадает, так как оно относится к 1834 году. Стихотворения «Осужденный», «Живой мертвец», «Провидение» написаны в 1828 году, но в печати ни одно из них не появилось ранее 1832 года. В Московском университете, где Лермонтов учился в 1830–1832 годах, несомненно ходили по рукам списки полежаевского «Сашки», но мы не знаем, насколько там были распространены в списках позднейшие стихи Полежаева и какие именно.

В своей трактовке лирического героя Лермонтов ближе к Полежаеву, чем к кому бы то ни было из своих русских предшественников. Но приходится пока открытым вопрос, в какой мере здесь имело место воздействие Полежаева и в какой мере это — совпадение между двумя поэтами, — совпадение, обусловленное, конечно, глубокими историческими причинами, породившими в русской последекабристской культуре трагический индивидуализм, «демоническое» воззрение на мир.

Во всяком случае у Полежаева и у Лермонтова был общий источник — Байрон. Непосредственное воздействие Байрона не исчерпывает особенностей юношеской лирики Лермонтова, но многое в ней определяет. Когда Лермонтов начал писать, байроническая поэма была утверждена в русской литературе Жуковским, Пушкиным, Рылевым, Козловым, Подолинским и становилась уже достоянием многочисленных мелких подражателей. Иначе обстояло с лирикой. Жуковский и Козлов вводят в русскую лирическую поэзию английских романтиков (Жуковский — преимущественно поэтов Озерной школы), но вводят переводами и подражаниями, остававшимися за пределами национальной поэтической традиции.

Развитие собственно русской лирики шло по другому пути, связанному с французской элегической и медитативной поэзией; позднее — у поэтов-любомудров — с немецкой философской лирикой. Русская байроническая лирика начинается с Полежаева, ибо для Пушкина байронизм был только одним из его бесконечно многообразных воплощений.

В юношеских поэмах Лермонтова влияние Байрона выразилось самым прямым, текстуальным образом. Притом Лермонтов воспринимал поэмы Байрона не только непосредственно, но и через Пушкина, через «Шильонского узника» Жуковского и «Чернеца» Козлова, т. е. он мог использовать уже готовую структуру русской байронической поэмы. Так, например, монолог узника в «Исповеди» и «Боярине Орше», позднее развернутый в «Мцыри», близок к монологу монаха в «Гяуре» Байрона. Но непосредственно Лермонтов для этого монолога использовал «Чернеца» Козлова, в свою очередь, восходящего к «Гяуру». Зато усваивая лирику Байрона, не входившую органически в русскую поэтическую культуру 20-х годов, Лермонтов, подобно Полежаеву, сам должен был прокладывать пути; здесь он не столько подражал и заимствовал, сколько учился.

В отличие от вопроса о влиянии поэм Байрона на поэмы Лермонтова, соотношение между лермонтовской и байроновской лирикой мало исследовано. Наиболее ценные, хотя, к сожалению, беглые и не всегда обоснованные замечания о воздействии лирики Байрона на лирику Лермонтова имеются в книге Дюшена. Дюшен правильно отмечает: «Было бы трудно указать какое-либо стихотворение Лермонтова, которое точно соответствовало бы именно тому или другому стихотворению Байрона, но общее сходство чувствуется несомненно <...>»<sup>83</sup>

У Байрона Лермонтов нашел то, что характернее всего для его юношеских стихов, — любовную лирику, переходящую в самохарактеристику «байронического героя»:

My heart is sad, my hopes are gone,  
 My blood runs coldly through my breast;  
 And when I perish, thou alone  
 Wilt sigh above my place of rest.

.....  
 O lady! blessed be that tear —  
 It falls for one who cannot weep;  
 Such precious drops are doubly dear  
 To those whose eyes no tear may steep.

<sup>83</sup> E. Duchesne. Lermontov. Paris, 1910. С. 261. (См. также русский перевод 3 части французской книги: Дюшен Э. Поэзия М. Л. Лермонтова в ее отношении к русской и западно-европейским литературам. Казань, 1914. С. 74).

Sweet lady! Once my heart was warm  
 With every feeling soft as thine;  
 But beauty's self hath ceased to charm  
 A wretch created to repine!<sup>84</sup>  
 («And wilt thou weep when I am low?»)

Цитированное уже стихотворение «1831-го июня 11 дня» — одно из замечательнейших произведений первого периода. Эта вещь, с ее суровым лиризмом, предсказывающим «Сказку для детей», не имеет образа в литературном окружении Лермонтова и резко выделяется на фоне его собственной юношеской патетики. Б. М. Эйхенбаум указал, что образцом для него, вероятно, послужило знаменитое «Послание к Августе» («Epistle to Augusta»)<sup>85</sup>. Это самая развернутая из лирических автохарактеристик Байрона, и в ней нашли себе место все основные мотивы: несчастная любовь, изгнание, пресыщение славой, обреченность на вечную борьбу с окружающим:

Mine were my faults and mine be their reward:  
 My whole life was a contest, since the day  
 That gave me being, gave me that which marr'd  
 The gift — a fate, or will, that walk'd astray;  
 And I at times have found that struggle hard,  
 And thought of shaking off my bonds of clay:  
 But now I fain would for a time survive,  
 If but to see what next can well arrive.

.....  
 With false ambition what had I to do?  
 Little with Love and least of all with Fame;  
 And yet they came unsought, and with me grew,  
 And made me all which they can make — a name,  
 Yet this was not the end I did pursue;  
 Surely I once beheld a nobler aim.  
 But all is over — I am one the more  
 To baffled millions which have gone before<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Мое сердце печально, мои надежды исчезли, кровь холодно струится в моей груди, и когда я погибну, ты только вздохнешь над местом моего успокоения... О возлюбленная! Да будет благословенна эта слеза — она пролилась за того, кто не может плакать; эти драгоценные капли вдвойне дороги тому, чьи глаза никакая слеза уже не увлажнит. Любимая! Когда-то мое сердце было согрето чувствами такими же нежными, как твоя; но даже красота перестала очаровывать несчастного, созданного для терзаний (*англ.*).

<sup>85</sup> Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. С. 40.

<sup>86</sup> Я совершил мои ошибки, и я буду за них отвечать: вся моя жизнь была борьбой, со дня, давшего мне существование и давшего мне то, что испортило этот дар, — судьбу или волю, которые сбились с пути; иногда я находил, что борьба тяжела, и хотел сбросить

В стихотворении Лермонтова нет никаких не только словесных, но и сюжетных совпадений с английским текстом, а между тем и выраженным в нем жизнеощущением, и поэтической интонацией (именно эта интонация через несколько лет уже вполне самобытно прозвучала в «Сашке», в «Сказке для детей») оно необычайно близко к «Посланию» Байрона:

Грядущее тревожит грудь мою.  
 Как жизнь я кончу, где душа моя  
 Блуждать осуждена, в каком краю  
 Любимые предметы встречу я?  
 Но кто меня любил, кто голос мой  
 Услышит и узнает... И с тоской  
 Я вижу, что любить, как я, порок,  
 И вижу, я слабей любить не мог.

В юношеской поэзии Лермонтова можно указать гораздо более близкие, буквальные совпадения с произведениями Шиллера, Гюго, Мицкевича и др. Но ни одно из этих воздействий не равносильно байроновскому, потому что только Байрон влиял на начинающего Лермонтова поэтической системой в целом, и именно Байрон помог Лермонтову создать лирического героя, который в дальнейшем стал развиваться самостоятельно<sup>87</sup>.

оковы праха! Но теперь я бы с удовольствием пожил еще, хотя бы для того, чтобы посмотреть, что может случиться со мной в дальнейшем... Что общего имел я с ложным честолюбием? Меня не манила любовь, и еще меньше манила слава; и все же они пришли незваными и выросли со мной и дали мне все, что могли дать, — имя. Но все же это не было той целью, которую я преследовал; конечно, я когда-то провидел более благородную цель. Но все прошло, — и я только один из числа тех миллионов обманутых человеческих существ, которые исчезли раньше меня (*англ.*).

<sup>87</sup> Наряду с общим принципом трактовки лирического героя, поэзия Байрона подсакала юному Лермонтову новые стиховые формы. В русской лирике 20-х годов октава совершенно не употреблялась. Лермонтов пишет октавами стихотворение «1830 год. Июля 15-го». В стихотворении «1831 год июня 11-го дня» Лермонтов не воспроизвел октаву «Послания к Августе» (вместо рифмовки авававсс — он рифмует ававссdd), но пятистопные ямбические восьмистишия со сплошной мужской рифмой, очевидно, представлялись ему эквивалентом английской октавы.

Лирические белые пятистопные ямбы Лермонтова «Ночь I», «Ночь II», «Смерть» (вариант «Ночи I»), в которых космическая грандиозность сочетается с умышленно жутким натурализмом, совершенно непостижимы на фоне тогдашней русской поэзии, но сразу находят свое место, как только мы в качестве источника учтем стихотворение Байрона «Тьма» («Darkness»). В бумагах Лермонтова сохранились наброски прозаического перевода этой вещи; впоследствии ее превосходно перевел И. С. Тургенев.

Белым пятистопным ямбом написано и стихотворение 1831 года «Видение». Дюшен бегло указал на связь его с байроновским «The Dream», но не обратил внимания на

Байрон писал о разводе с женой (стихи о разводе произвели скандал именно своей автобиографической конкретностью), о разлуке с любимой сестрой, об изгнании, о том, что его тяготит слава, о своем участии в греческом восстании, о том, что ему исполнилось тридцать шесть лет; и о чем бы он ни писал — он всегда оставался «байроническим героем». Он писал, уверенный в том, что весь мир с захватывающим интересом следит за перипетиями его судьбы. И в самом деле, интерес современников к личности Байрона был превзойден, вероятно, только их интересом к личности Наполеона. И здесь дело не в том, чтобы биография Байрона представляла собой совершенно исключительное явление, подобное биографии Наполеона. Нет, это всемирное увлечение в какой-то мере было торжеством поэтического метода Байрона, торжеством романтического индивидуализма.

Личный культ Байрона, характерный и для его русских поклонников, подогревается в 1830 году выходом знаменитой книги Томаса Мура «Лорд Байрон, его жизнь, письма и дневники». Эта наглядная связь между жизнью и творчеством, это непосредственное житейское обнаружение все той же колоссальной личности действовали на воображение с необычайной силой. С каким волнением шестнадцатилетний Лермонтов должен был читать в дневнике Байрона записи, вроде следующей: «Завтра день моего рождения — это значит, что в полночь, т. е. через двенадцать минут, мне исполнится тридцать три года... Я иду спать с тяжелым сердцем — как много я прожил, и с какой целью?..

1821

здесь покоится  
погребенный в вечность  
прошедшего,  
оттуда же нет воскресения  
для дней, — хотя, быть может, есть  
воскресение для праха —  
тридцать третий год  
напрасно растроченной жизни,  
который после болезни,

---

то, что знаменитый «Сон» Байрона (история его трагических отношений с Мери Чаворт) целиком определяет структуру лермонтовского «Видения», что строка:

Мой сон переменялся невзначай —

просто перевод строки, которой начинается каждый новый раздел стихотворения Байрона:

A change came o'er the spirit of my dream.

длившейся несколько месяцев,  
погрузился в летаргический сон  
и скончался  
января 22 дня в год господень — 1821,  
оставив наследника,  
неутешного  
по случаю потери,  
которую представляло собой  
его существование»<sup>88</sup>.

Для Лермонтова все это имело особый смысл. Как многие представители эпохи романтизма, юноша Лермонтов существовал в атмосфере непрерывного взаимодействия между литературой и жизнью. Всякий свой личный опыт он немедленно подвергает поэтической обработке и в то же время проецирует поэзию — свою и чужую — прямо на жизнь. Он упорно примеривает свою судьбу к судьбе Байрона<sup>89</sup>. О смысле этого соизмерения очень верно говорит Дюшен: «Известно, что ему <Лермонтову> доставляло удовольствие находить сходство, которое он считал поразительным, между своей жизнью и жизнью Байрона. Для нас неважно, было ли это сходство действительным или воображаемым, поверхностным или глубоким; сознание его было для Лермонтова равносильно действительному существованию этого сходства и должно было дать те же результаты. Чтение Байрона переставало служить для него чисто эстетическим наслаждением; оно делалось бесподобным орудием психологического анализа, помогало молодому поэту ясно видеть причины своих душевных переживаний, давало ему острое сознание наиболее интимных его чувств, раскрыло перед ним глубину его души и осветило наиболее скрытые изгибы его внутреннего бытия».

Лермонтов остро ощущал внутреннее родство с человеком, воплотившим в своей жизни и в своей поэзии трагический индивидуализм послереволюционной эпохи.

Замечательно, что современники, притом современники, высоко ценившие Лермонтова, с недоверием отнеслись к его житейскому байронизму. Вспоминая свою встречу с Лермонтовым, И. С. Тургенев писал: «Не было сомнения, что он, следуя тогдашней моде, напустил на

---

<sup>88</sup> The Life, Letters and Journals of Lord Byron by Thomas Moore. London, 1901. P. 481

<sup>89</sup> В. Спасович в своей работе «Байронизм у Пушкина и Лермонтова» (Литературная библиотека. Вильна, 1911. № 5) отметил ряд моментов, свидетельствующих о том, что Лермонтов прилежно подбирал «малейшие черты сходства между учеником и учителем». О том же подробнее см. в статье М. Н. Розанова «Байронические мотивы в творчестве Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову. С. 346–348).

себя известного рода байроновский жанр, с примесью других, еще худших карпизов и чудачеств. И дорого же он поплатился за них»<sup>90</sup>.

И. Панаев относит за счет «предрассудков среды» желание Лермонтова «драпироваться в байроновский плащ»<sup>91</sup>. Е. Растопчина, которая была очень близка с Лермонтовым в последний год его жизни, в записке о Лермонтове, предназначенной для Ал. Дюма, писала: «Созрев рано, как и все современное ему поколение, он уже мечтал о жизни, не зная о ней ничего, и таким образом теория повредила практике. <...> Он был дурен собою, и эта некрасивость, уступившая впоследствии силе выражения, почти исчезнувшая, когда гениальность преобразила простые черты его лица, была поразительна в его самые юношеские годы. Она-то и порешила образ мыслей, вкусы и направление молодого человека, с пылким умом и неограниченным честолюбием. Не признавая возможным нравиться, он решил соблазнять или пугать и драпировался в байронизм, который был тогда в моде. Дон-Жуан сделался его героем, мало того, его образцом; он стал бить на таинственность, на мрачное и на колкости. Эта детская игра оставила неизгладимые следы в подвижном и впечатлительном воображении; вследствие того, что он представлял из себя Лара и Манфреда, он привык быть таким. <...> я до сей поры помню странное впечатление, произведенное на меня этим бедным ребенком, загримированным в старика и опередившим года страстей трудолюбивым подражанием»<sup>92</sup>.

Современники заблуждались. Байронизм, как это сплошь и рядом бывает с большими идеологическими движениями, стал предметом моды и обывательской фальсификации. Лермонтов сам говорит об этом в «Герое нашего времени»: «<...> Разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и <...> нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок».

Современники не учли, что байронизм, в частности в светской среде, выродился в пустую моду именно потому, что он был явлением чрезвычайно широкого охвата — исторически-закономерной структурой общественного сознания. Байронизм формировал людей, втягивал в свою орбиту подходящие характеры и вызывал в то же время механическое подражание.

Можно было, конечно, «напустить на себя» байроновский жанр, но все дело в том, что нельзя было «напустить» «И скучно и грустно...» —

<sup>90</sup> Тургенев И. С. Сочинения. 1883. Т. 1. С. 87.

<sup>91</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 224.

<sup>92</sup> Сушкова Е. Записки. Л., 1928. С. 344–345.

стихотворение, которое Белинский назвал «похоронной песней всей жизни».

Несостоятельность эмпирического понимания связи между жизнью и творчеством сразу обнажается в наивных рассуждениях товарища детства Лермонтова Шан-Гирея:

«Вообще большая часть произведений Лермонтова этой эпохи, т. е. с 1829 по 1833 год, носит отпечаток скептицизма, мрачности и безнадежности, но в действительности чувства эти были далеки от него. Он был характера скорее веселого, любил общество, особенно женское, в котором почти вырос и которому нравился живостью своего остроумия и склонностью к эпиграмме; часто посещал театр, балы, маскарады; в жизни не знал никаких лишений, ни неудач; бабушка в нем души не чаяла и никогда ни в чем ему не отказывала; родные и короткие знакомые носили его, так сказать, на руках; особенно чувствительных утрат он не терпел; откуда же такая мрачность, такая безнадежность? Не была ли это скорее драпировка, чтобы казаться интереснее, так как байронизм и разочарование были в то время в сильном ходу, или маска, чтоб морочить обворожительных московских львиц? Маленькая слабость, очень извинительная в таком молодом человеке <...>

В домашней жизни своей Лермонтов был почти всегда весел, ровного характера, занимался часто музыкой, а больше рисованием, преимущественно в батальном жанре, также играли мы часто в шахматы и в военную игру, для которой у меня всегда было в готовности несколько планов. Все это неоспоримо убеждает меня в мысли, что байронизм был не больше, как драпировка; что никаких мрачных мучений, ни жертв, ни измен, ни ядов лобзания в действительности не было; что все стихотворения Лермонтова, относящиеся ко времени его пребывания в Москве, только детские шалости, ничего не объясняют и не выражают <...><sup>93</sup>.

Не только Шан-Гирею, считавшему, что у Лермонтова нет оснований для мрачности, поскольку «бабушка <...> никогда ни в чем ему не отказывала», но и Тургеневу и Растопчиной Лермонтов мог бы ответить словами Байрона: «Многие удивлялись меланхолической грусти, которою проникнуто все, что я написал. Другие, напротив, удивлялись моей личной веселости. Но я вспоминаю, как однажды, после того как я провел очень оживленно время в большом обществе и был при этом чрезвычайно весел и блестящ, я сказал жене: “Вот меня все зовут меланхоликом, теперь ты видишь, как это неверно”. “Нет, ответила она мне: это не

<sup>93</sup> Сушкова Е. Записки. С. 361–364.



так; в глубине души ты самый печальный из людей и чаще всего тогда, когда наружно ты особенно весел»».

Если не считать аналогий, более или менее случайных, вроде отмеченной еще Шевыревым близости «Казачьей колыбельной песни» к «Lullabi of an infant chief» Вальтера Скотта, то для зрелой лирики Лермонтова остаются в основном три имени, постоянно выдвигаемые исследователями: Гюго, Барбье и Гейне.

В ранней лирике Лермонтова Дюшен<sup>94</sup> установил несколько совпадений со стихотворениями Гюго. Так, стихотворение 1832 года «Прощанье» и сюжетом и отдельными образами напоминает «Прощанье арави-тянки» из сборника Гюго «Les Orientales» (сюда же примыкает и прощальная речь Зары в «Измаил-бее»). Другое стихотворение этого сборника «Проклятие», по верному наблюдению Дюшена, использовано Лермонтовым в «Ауле Бастунджи» для проклятия, обращенного к Селиму. Гораздо менее удачна попытка Дюшена возвести «Дары Терека» и «Спор» к стихотворению Гюго «Разгневанный Дунай». «Спор» и «Разгневанный Дунай» вообще имеют между собой мало общего; что касается «Даров Терека», то едва ли уместно сопоставлять с этой вещью чисто политическое стихотворение, в котором автор от лица Дуная осуждает вражду христиан с мусульманами.

Нельзя подходить к зрелому творчеству Лермонтова с тем же критерием, что к его юношеским стихотворениям, искать в нем те же приемы прямого заимствования. Этот путь сразу заводит нас в область спорных домыслов и натяжек.

В нашей лермонтовской литературе упрочилось утверждение Дюшена о зависимости гражданской лирики Лермонтова 1838–1839 годов от Огюста Барбье.

Вслед за Дюшеном, в комментарии к изданию «Academia» «Дума» возводится к следующему месту из стихотворения Барбье «Le Campo Vaccino»:

Ah! sommes nous donc tous sous un souffle de glace,  
 Sous un vent fade et mou qui nous ride la face,  
 Nous ôte la vigueur, nous affaiblit le pouls,  
 Et sous nos corps penchés fait trembler nos genoux!  
 Avons-nous en dégoût pris toute gloire humaine,  
 Et vivant pour nous seuls, sans amour et sans haine,

<sup>94</sup> К западноевропейским параллелям, предложенным Дюшеном в третьей части его книги о Лермонтове, позднейшие работы почти ничего не прибавили. Поэтому я ограничиваюсь здесь ссылками на Дюшена.

N'aspironс-nous, qu'au jour où le froid du tombeau  
Comme un vieux parchemin nous jaunira la peau?<sup>95</sup>

В том же комментарии в качестве источника «Думы» указано «Философическое письмо» Чаадаева. Таким образом, «Дума» текстуально возведена к двум столь различным идеологическим источникам, как Барбье и Чаадаев, — но вероятнее всего Лермонтов непосредственно не исходил ни из того, ни из другого; он разрабатывал тему, носившуюся в воздухе: тему опустошенного поколения, одну из основных в европейской литературе 20-х–30-х годов, мимо которой не прошли ни Байрон, ни Мюссе, ни Барбье, ни Мицкевич, ни Пушкин, ни Чаадаев. Отмечу еще, что цитированные строки Барбье представляют собой небольшой отрывок из очень большого стихотворения и в контексте звучат совсем иначе. Речь идет, главным образом, о поколении эстетически выродившемся, неспособном воспринять великие произведения классического искусства.

Стихотворения «Поэт» и «Не верь себе» принято сопоставлять с «Prologue» и «Melromène» Барбье. Сопоставление это закреплено тем обстоятельством, что Лермонтов к «Не верь себе» взял эпитафию из «Prologue»:

Que nous font après tout les vulgaires abois  
De tous ces charlatans qui donnent de la voix,  
Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase  
Et tous les baladins, qui dansent sur la phrase?<sup>96</sup>

Лермонтов допустил две неточности: у Барбье: «Les charlatans» и «Que me font». Надо сказать, что без последней неточности этот эпитафия вряд ли мог Лермонтову пригодиться. «Prologue» Барбье представляет собой ответ поэта на обвинения его политических и литературных противников:

On dira qu'a plaisir je m'allume la joue;  
Que mon vers aime à vivre et ramper dans la boue;

---

<sup>95</sup> Ах! Всех нас овевало, как видно, какое-то ледяное дыхание или вялый и расслабляющий ветер, который покрывает наши лица морщинами, отнимает силу, ослабляет пульс, сгибает наше тело и заставляет дрожать наши колени. Мы как будто почувствовали отращивание ко всякой человеческой славе и, живя только для себя, без любви и без ненависти, мечтаем лишь о том дне, когда от могильного холода наша кожа пожелтеет как старый пергамент (фр.).

<sup>96</sup> Какое нам, в конце концов, дело до грубого лая всех этих крикливых шарлатанов, торговцев пафосом и фабрикантов напыщенных слов, всех этих скоморохов, пляшущих на фразе? (фр.)

Qu'imitant Diogène au cynique manteau,  
 Devant tout monument je roule mon tonneau,  
 Que j'insulte aux grands noms et que ma jeune plume  
 Sur le peuple et les rois frappe avec amertume...<sup>97</sup>

Непосредственно вслед за этим идут использованные Лермонтовым строки. Совершенно очевидно, что лермонтовское «Не верь себе», ставящее проблемы поэта и толпы и социального назначения искусства, по замыслу ближе к пушкинским стихотворениям «Поэт», «Поэт и толпа», чем к «Прологу» Барбье. Лермонтов не только обобщил текст Барбье: «нам» вместо «мне», но и переадресовал его. У Лермонтова это не обращение поэта к толпе крикунов и шарлатанов, но, наоборот, обращение «толпы» к неудовлетворяющему ее субъективному поэту. Еще более спорной представляется попытка возвести строки:

И гной душевных ран надменно выставлять  
 На диво черни простодушной

к «*Melpomène*» Барбье. «*Melpomène*» — злободневный памфлет, направленный против театра ужасов, против кровавых мелодрам, наводнивших в конце 20-х и начале 30-х годов французскую сцену. К поставщикам этих мелодрам и относятся слова Барбье:

Ils ont fait sur la terre un affreux cul-de-jatte,  
 Tronçon d'homme manqué marchant à quatre pattes.  
 Et montrant aux passants des moignons tout sanglants,  
 Et l'ulcère honteux qui lui ronge les flancs<sup>98</sup>.

Французский театр ужасов ничего общего не имеет с тем «гноем душевных ран», о котором говорит Лермонтов, т. е. с осуждением узколичной, чересчур интимной поэзии. Строки из «Поэта»:

На золото променять ту власть, которой свет  
 Внимал в немом благоговеньи...

и слова о торгашестве из «Не верь себе» также возводятся к «*Melpomène*»<sup>99</sup>:

<sup>97</sup> Скажут, что я умышленно разгорячаюсь; что мой стих любит жить и ползать в грязи; что, подражая цинику Диогену, я подкатываю мою бочку к каждому памятнику, что я оскорбляю великие имена и мое юное перо с горечью поражает народ и царей (фр.).

<sup>98</sup> Они создали ужасного безногого калеку, обрубок человека, ползающий на четвереньках и показывающий прохожим свои кровоточащие культяпки и постыдные язвы, разъедающие его тело (фр.).

<sup>99</sup> См. Лермонтов М. Ю. Полное собр. соч. М.; Л., 1936. Т. II. С. 199–200.

Non, le gain les excite et l'argent les enfièvre,  
L'argent leur clot les yeux et leur salit la lèvre<sup>100</sup>.

Здесь вовсе нет текстуального сходства; что же касается противопоставления торгашества и вдохновения, то в эпоху растущих капиталистических отношений это была одна из популярнейших тем, и в русской литературе ее еще в 1824 году развил Пушкин в своем «Разговоре книгопродавца с поэтом».

Лермонтов если и пользуется отдельными запомнившимися ему поэтическими формулами Барбье, то изолируя их от контекста и подчиняя собственным задачам; здесь нет речи о воздействии поэтической системы в целом на другую целостную систему. Любопытно, что А. Шан-Гирей, вообще говоря, точный в своих сообщениях, утверждает, что Лермонтову не нравились «Ямбы» Барбье<sup>101</sup>.

Если интерес к Барбье приурочивается к 1838–1839 годам, то для последующих лет исследователи выдвигают влияние Гейне. В отличие от Барбье, Гейне Лермонтову, без сомнения, нравился. Тем не менее, попытки находить точные соответствия между отдельными стихотворениями Лермонтова и Гейне пока не привели к положительным результатам. Дюшен по этому поводу высказывается с осторожностью. Зато С. Шувалов попытался указать несколько конкретных аналогий.

Из всех сопоставлений С. Шувалова критику выдерживает только одно, сделанное в свое время И. Болдаковым («Выхожу один я на дорогу...» и «Der Tod, das ist die kühle Nacht»). Прочие же представляют собой предел историко-литературного недоверия к тому, что поэт может что бы то ни было выдумать без посторонней помощи. Ограничусь одним примером. С. Шувалов пишет: «Стихотворение “Молитва” (“Я, матерь божия, ныне с молитвою”), заключающее в себе мотив молитвы за любимую женщину, находит *полное соответствие* в пьесе № 50 “Возвращения на родину” <курсив мой. — Л. Г.><sup>102</sup>. Речь идет, очевидно, о стихотворении «Du bist wie eine Blume», с которым лермонтовскую «Молитву» сравнивать совершенно не обязательно.

Du bist wie eine Blume  
So hold und schön und rein;  
Ich schau'dich an, und Wehmuth  
Schleicht mir ins Herz hinein.

<sup>100</sup> Их подстрекает нажива и возбуждают деньги. Деньги ослепляют их и загрязняют их уста (*фр.*).

<sup>101</sup> См.: Сушкова Е. Записки. 1928. С. 391.

<sup>102</sup> Венюк М. Ю. Лермонтову. 1914. С. 323.

Mir ist, als ob ich die Hände  
 Aufs Haupt dir legen sollt',  
 Betend, dass Gott dich erhalte  
 So rein und schön und hold!<sup>103</sup>

Только покончив с отыскиванием излишних источников и ничего не объясняющих аналогий, можно будет понять подлинное значение Гейне или Барбье и Гюго для Лермонтова, специфический характер их воздействия.

Для ранних произведений Лермонтова характерно явное, не требующее никакой аргументации сходство с поэзией Байрона, и самый творческий генезис этих произведений вне Байрона не может быть понят (так, например, не может быть понят вне Байрона лирический герой стихотворений 1828–1832 годов).

Но, рассматривая зрелую лирику Лермонтова в ее соотношении с поэзией Гейне или Барбье, мы не обнаруживаем ни непосредственного сходства, ни этой невыводимости из других явлений.

Ощущения сходства не вызывают ни умышленно-наивный лиризм «Книги песен», противовесом которому служит потрясающая ирония Гейне (лирика Лермонтова вовсе не иронична), ни поэзия Барбье, памфлетная и злободневная, — тогда как гражданские стихи Лермонтова осложнены лиризмом и психологическими мотивами<sup>104</sup>.

Из всего сказанного отнюдь не следует, что зрелое творчество Лермонтова должно быть изолировано от русского и западноевропейского культурного окружения. Напротив того, Лермонтов, в высшей степени

<sup>103</sup> Ты подобна цветку. Ты так же прекрасна и чиста. Я гляжу на тебя, и тоска закрадывается в мое сердце. Мне мнится, что я должен возложить руки на твою голову, моля, чтобы бог сохранил тебя во всей твоей чистоте, красоте и прелести (*нем.*).

<sup>104</sup> В тех случаях, когда Лермонтов проникается системой другого поэта, он стремится воспроизвести и самое звучание и движение стиха, его ритмико-синтаксический строй. Так было с Байроном. И в «Боярине Орше» и в «Мцыри» Лермонтов сохраняет английский четырехстопный ямб мужского окончания — размер, который еще с «Шильонским узником» Жуковского вошел в русскую поэзию как «байроновский размер». Под влиянием Байрона юный Лермонтов прививает русской лирике то нестрофический белый пятистопный ямб, то пятистопные ямбические восьмистишия, заменяющие в его представлении октаву «Послания к Августе». Так же впоследствии Лермонтов подошел к Пушкину. «Казначейша» написана онегинской строфой; строфика и ритм «Сказки для детей» и «Сашки» свидетельствуют о пристальном внимании к строению пушкинского стиха.

Что касается Гейне, то у Лермонтова не только нигде не заметно стремления воспроизвести его характерную однорифменную строфу, но, напротив того, он меняет систему рифмовки и размер даже в переводах из Гейне. Разумется, еще меньший соблазн мог представлять для Лермонтова александрийский стих Барбье.

чуткий к русским идеологическим веяниям, в то же время внимательно следил за культурной жизнью Запада; книги его современников — Гюго, Мюссе, Виньи — быстро до него доходили. Бесплезно отыскивать буквальные совпадения между отдельными стихотворениями Лермонтова 1836–1841 годов и отдельными стихотворениями французских и немецких поэтов, но следует говорить (это, конечно, предмет специальной работы) о тенденциях, общих западноевропейскому и русскому романтизму, о тех решениях очередных задач, какие Лермонтов мог найти в западной литературе, об исходивших оттуда импульсах.

Мне пришлось уже коснуться значения поэзии Гейне для лермонтовской повествовательной лирики последних лет, значения для Лермонтова стилистической системы французских романтиков и т. д.

Возможно, что Лермонтов не любил чересчур риторические и однообразные стихи Барбье; во всяком случае он им не подражал. Но, создавая свою гражданскую обличительную лирику, Лермонтов не мог не заинтересоваться самым популярным из представителей современной ему французской политической сатиры в стихах<sup>105</sup>.

Едва ли именно «Разгневанный Дунай» Гюго послужил образцом для «Даров Терека», но несомненно, что «Восточные стихотворения» Гюго в целом, самая тема этого сборника должны были произвести на Лермонтова сильное впечатление.

По свидетельству Висковатова, Лермонтов говорил Краевскому: «Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но поверь мне, <...> там, на Востоке, тайник богатых откровений»<sup>106</sup>.

В этих словах сказалась вовсе не славянофильская восточная ориентация, которую склонен приписывать Лермонтову Висковатый, но ориентация на идеи общеевропейского значения. Для европейского культурного сознания начала XIX века Восток — фактор чрезвычайной важности. Культурная тяга на Восток определялась моментами экономического и политического порядка. Путешествие Шатобриана на Восток,

---

<sup>105</sup> Лермонтова сопоставляли с Барбье уже в 40-х годах. Ал. Милюков писал: «<...> самое сильное влияние на Лермонтова имел современный французский поэт, неутомимый враг порока и разврата, который, глубоко страдая по болезням общества, проникает в то же время в их сокровеннейшие причины. Мы говорим о Барбье <...> В Лермонтове слились элементы поэзии Байрона и Барбье: в нем отразились мрачное охлаждение и отчаяние одного и энергические порывы и негодование другого» (Милюков А. Очерки истории русской поэзии. СПб., 1847. С. 196–197).

<sup>106</sup> Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов. М., 1891. С. 368.

странствования Байрона, описанные в «Чайльд-Гарольде» и отразившиеся в его восточных поэмах, окончательно закрепили Восток в кругозоре европейского романтизма. В своей «Романтической школе» Гейне подчеркивает значение восточных тем в литературе; при этом «католическому романтизму» Шлегелей, искавших на Востоке мистических откровений (индусская культура), Гейне противопоставляет здоровый и прогрессивный, с его точки зрения, ориентализм гетевского «Западно-восточного дивана»: «<...> Западу наскучил его тощий спиритуализм, и он захотел освежиться здоровой плотской жизнью Востока. Гете, после того как он в “Фаусте” выразил свою неудовлетворенность отвлеченной духовностью, свою тягу к реальным наслаждениям, — бросился в объятия сенсуализма, написав “Западно-восточный диван”.

В высшей степени знаменательно, что эта книга появилась вскоре после «Фауста». Это был последний фазис развития Гете; его пример оказал величайшее влияние на нашу литературу. Наши лирики принялись воспевать Восток»<sup>107</sup>.

Еще раньше, в 1829 году, Гюго писал в предисловии к своим «Восточным стихотворениям»:

«Попробуйте вдуматься, — если только стоит над этим думать, — и фантазия, создавшая эти “Восточные стихотворения”, быть может, покажется вам не такой уж странной. В силу множества причин прогрессивного характера, Востоком в настоящее время интересуются больше, чем когда бы то ни было <...> В эпоху Людовика XIV все были эллинистами, нынче — все ориенталисты...

В результате Восток — как образ и как идея — завладел нашим умом и воображением, и автор этого сборника, быть может, сам того не замечая, подчинился общему движению...

Впрочем, как поэт <...> он всегда чувствовал живой интерес к восточному миру. Там вдаль он прозревал высокую поэзию во всем ее блеске <...> Величием, изобилием, плодородием там все напоминает средневековье — второй океан поэзии <...> Автору представляется, что до сих пор культуру нового времени напрасно сводили к веку Людовика XIV, а античность — к Риму и Греции; быть может, мы достигнем более широкой перспективы, изучая новое время в средневековье и античность на Востоке.

К тому же Востоку в ближайшем будущем предстоит сыграть роль не только в литературной, но и в государственной жизни Запада. Уже памятная греческая война привлекла к Востоку всеобщее внимание. И вот теперь европейское равновесие может быть в любую минуту разру-

<sup>107</sup> Heines H. Sämtliche Werke. Leipzig; Wien: Bibliographisches Institut, [s. d.]. Bd. 1–5. Bd. 5. S. 263. [Пер. Л. Г.]

шено; европейское status quo, уже подточенное и надтреснутое, трещит со стороны Константинополя. Весь материк накренился на Восток. Мы будем свидетелями больших событий».

Гюго собрал воедино разнообразные элементы европейской тяги на Восток: здесь и мировая политика и экономика, и руссоизм в новом байроническом преломлении, и стремление противопоставить восточную культуру, как «романтическую» (аналогия со средневековьем), классическому рационализму, и, наконец, столь характерное для самого Гюго любованье пышностью восточного слога.

У Лермонтова, несомненно, был в руках сборник Гюго «Les Orientales» (поскольку в его юношеских стихах есть оттуда заимствования), и он читал это предисловие. И предисловие и стихи попали на подготовленную почву, послужили, вероятно, импульсом для дальнейшей разработки восточной темы, — и, конечно, вовсе не в порядке подражания определенному образцу. У русских был свой Восток, в первую очередь Кавказ, со своими проблемами — политическими и экономическими (в связи с экспансией русского империализма) и культурными.

Восточная тема созревает в творчестве Лермонтова. Декоративность местного колорита, условная экзотика, с которой начинали многие молодые романтики (в том числе Пушкин эпохи южных поэм), сменялась пониманием Востока как конкретной действительности. В «Бэле» вместо экзотики нравов и кипения «вулканических страстей» — пристальный анализ нравов и психологии горцев.

Все большее значение приобретает теперь для Лермонтова не Восток сам по себе, но изображение русского человека на Востоке («Герой нашего времени», «Кавказец», «Я к вам пишу», «Завещание», «Свидание»).

В стихотворении «Спор» Лермонтов трактует тему России и Востока как прямо политическую. Считается, что «Спор» противоречит тому сочувственному отношению к борьбе горцев за свою независимость, которое Лермонтов высказывал постоянно — от «Измаил-бея» до «Валерика». Противоречие, по-моему, кажущееся. Во-первых, в «Споре» образ Казбека в высшей степени трагичен; он неминуемо вызывает сочувствие:

И томим зловешей думой,  
Полный черных снов,  
Стал считать Казбек угрюмый —  
И не счел врагов...  
Грустным взором он окинул  
Племя гор своих,  
Шапку на брови надвинул  
И на век затих.



Во-вторых, Лермонтов изображает завоевание Кавказа вовсе не в примитивном, шовинистическом плане. Он изображает его как жестокую историческую необходимость: «дряхлый», остановившийся в своем развитии Восток должен уступить промышленной и военной мощи Запада. Здесь нет противоречия, как нет противоречия в «Медном всаднике», где Пушкин сочувствует раздавленному петровской реформой маленькому человеку и в то же время прославляет реформаторскую деятельность Петра как исторически закономерную.

Юношеские поэмы Лермонтова прямо зависели от восточных поэм Байрона: но «Спор» связан с «Восточными стихотворениями» Гюго только общей проблематикой. Для зрелого Лермонтова Восток — это элемент русского политического и культурного сознания 1830-х годов. Но вместе с тем для него это элемент общеевропейской романтической мысли, особенно ярко воплощенной в жизни и творчестве Байрона. На фоне байронизма тяга на Восток ассоциировалась с изгнанием, с долгими странствованиями обреченного на одиночество человека<sup>108</sup>, с гибелью в борьбе за национальное освобождение Греции, с протестом против душной цивилизации Европы времен реставрации и реакции.

В творчестве Лермонтова не существовало «случайных» моментов, далеких от основной идеи этого творчества, и тема Востока от Гюго снова возвращает нас к Байрону.

Но возвращает по-новому. Лирический герой Лермонтова в каком-то очень широком смысле до конца остается «байроническим героем». Но в поэзии Лермонтова последних лет воздействие Байрона принимает гораздо более сложную, скрытую форму. Отдельные произведения нельзя уже вывести не только из отдельных произведений Гюго, Мюссе, Барбье, Виньи, Гейне, но и из отдельных произведений Байрона.

Лермонтов вышел из ученического периода и стал великим национальным и европейским поэтом, современником своих западных собратьев.

Именно в тот период, когда Лермонтов достигает художественной независимости и зрелости, углубляется связь его творчества с творчеством Пушкина.

Пушкин влиял на Лермонтова от первых его шагов до последних, но формы этого влияния следует тщательно дифференцировать. Одно

---

<sup>108</sup> Печорин говорит Максиму Максимычу: «<...> Жизнь моя становится пустее день ото дня; мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — аюсь где-нибудь умру на дороге».

дело, когда четырнадцатилетний Лермонтов своими словами (и то лишь отчасти «своими») пересказывает «Кавказского пленника»; другое дело — воздействие целостной поэтической системы.

Начинающий Лермонтов вообще охотно прибегает к текстуальным заимствованиям из любимых поэтов. Пушкин входил в круг его романтических увлечений и занимал там место наряду с Байроном, Шиллером, Гюго. Выйдя из периода детских подражаний, Лермонтов остался учеником Пушкина во многих существеннейших вопросах. Он отправляется от Пушкина в своем понимании народности как реального, развивающегося содержания русской жизни (концепция антиславянофильская); он никогда не покидает почву общенародного, общелитературного пушкинского языка.

Но в основном Лермонтов первоначально разрешает задачу создания высокой романтической поэзии, т. е. задачу, которая никогда не была непосредственно близка Пушкину и от разрешения которой Пушкин окончательно отклонился после своих южных поэм. Поэт, подобно Лермонтову захваченный определенным кругом идей, не мог осваивать Пушкина во всей его беспредельной широте. «Борис Годунов», «Медный всадник» или маленькие трагедии не находят у Лермонтова непосредственного отклика. Он осваивает творчество Пушкина в одном наиболее близком ему аспекте — в аспекте «протестующего героя»; и здесь два средоточия: для раннего Лермонтова — южные поэмы, для Лермонтова последних лет — «Евгений Онегин».

Пушкина южных поэм Лермонтов воспринимал как поэта байронического и декабристского. И «Кавказский пленник», и «Братья разбойники», и запретная вольнолюбивая лирика Пушкина органически входили в традицию декабристской поэзии, имевшую столь решающее значение в идейном и художественном становлении Лермонтова. Байронизм Пушкина вызывал возражения декабристов, но для Лермонтова и его сверстников этот байронизм сливался уже с революционной направленностью оды «Вольность», «Кинжала» или послания к Чаадаеву.

Начинающий Лермонтов остается в стороне от увлечения немецкой идеалистической философией; он идет путем байронизма, как бы непосредственно отправляясь от южных поэм Пушкина. Но по существу байронизм Лермонтова выражал иное, последекабристское содержание русской культуры.

Вот почему не следует думать, что Лермонтов подобрал романтизм там, где его бросил Пушкин. Пушкин опередив своих современников, уже в середине 20-х годов переходит на почву поэзии действительности, но высокий романтизм оставался актуальным, развивающимся

фактором европейского и в частности русского культурного сознания до тех пор, пока в этом сознании не был изжит индивидуализм, культ «гениальной личности».

Если бы Лермонтов начал с «Онегина», он начал бы с критики субъективного романтизма. Лермонтов, несомненно, знал «Онегина» (т. е. шесть глав романа) уже в 1828–1829 годах в пору своих первых стихотворных опытов, но к «Онегину», точно так же как к «Дон-Жуану» Байрона, он приходит только в годы творческой возмужалости и только после того, как он на языке романтического пафоса выразил все самое прогрессивное и плодотворное, что было в сознании русского общества последекабристской поры.

Рассказывая Боткину о своей встрече с Лермонтовым в 1840 году, Белинский писал: «Перед Пушкиным он благоговевает и больше всего любит “Онегина”»<sup>109</sup>.

Если увлечение южными поэмами растворялось еще в общеромантических увлечениях Лермонтова, то «Онегин» в переломный момент (1838–1839 годы) определяет его направление. Он дает предпосылки для лирической иронии «Сказки для детей», для бытовой конкретности «Сашки», для психологизма «Героя нашего времени».

Реализм развивался в разных направлениях. Лермонтову, как и Пушкину, ближе всего реализм психологический, реализм анализа человеческих отношений и соотношения человека с обществом.

Характер Печорина очень много сравнивали с характером Онегина, характер княжны Мери — с характером Татьяны и пр., упуская из виду при этом одно обстоятельство, вероятно, слишком простое и очевидное для того, чтобы быть заметным, а именно, что «Евгений Онегин» написан стихами, а «Герой нашего времени» прозой, что, следовательно, Лермонтову иначе пришлось разрешать проблему психологического анализа и проблему стиля. Создание русской психологической прозы — одна из самых насущных задач 30-х годов, и до «Героя нашего времени» она оставалась неосуществленной. Пушкин думал над этой задачей теоретически, практически расчищал для нее пути, но сам не успел ее разрешить. «Герой нашего времени» — поистине последняя воля Пушкина. Но Лермонтов, работая над этой книгой, мог бы опрокинуть знаменитую формулу Пушкина и сказать: пишу роман в прозе — *дьявольская разница*.

От пушкинского изображения чувств и характеров Лермонтов, отчасти уже в «Сашке», главным образом в «Герое нашего времени», цент-

<sup>109</sup> Белинский В. Г. Письма. Т. II. С. 108.

ральном произведении последних лет, переходит к дробному, детальному, аналитическому рассмотрению переживаний. Лермонтов находит принцип русской психологической и реалистической прозы XIX века.

Но если проза Лермонтова непосредственно ведет к Тургеневу, Гончарову, Достоевскому, Толстому, то исходит она из Пушкина.

Современники Пушкина, не считая, конечно, эпигонов, либо боролись с ним, либо умышленно избегали соперничества. Дельвиг разрешал задачи, оставшиеся за пределами внимания Пушкина. Баратынский в предисловии к «Эде» прямо писал: «Он <автор> не принял лирического тона в своей повести, не осмеливаясь вступить в состязание с певцом “Кавказского Пленника” и “Бахчисарайского Фонтана” <...> Следовать за Пушкиным ему показалось труднее и отважнее, нежели идти новою, собственною дорогою». У Лермонтова позиция иная. Он чувствует себя не слабым соперником гения, но наследником, работающим в новых условиях. Представление, что он законный, единственно правомочный наследник Пушкина, для творческого самосознания Лермонтова, вероятно, столь же неотъемлемо, как представление о конгениальности с Байроном. И Лермонтов не только не боится, подобно Баратынскому, идти по пушкинским следам, но он упорно всю жизнь *соизмеряется* с Пушкиным. Вся жизнь Лермонтова непреодолимо притягивают поднятые Пушкиным темы. «Демон» — и «Демон», «Пророк» — и «Пророк», «Разговор книгопродавца с поэтом» — и «Журналист, читатель и писатель»; и основное: Онегин — и Печорин. То заглавиями и именами героев, то реминисценцией или цитатой Лермонтов ставит на своих вещах знак внутренней связи с Пушкиным.

## Глава пятая

### Иронические поэмы

Романтический индивидуализм был явлением прогрессивным и тогда, когда он отражал подъем буржуазного революционного сознания, и тогда, когда — в эпоху реакции — он приобрел характер трагического протеста (байронизм). Но вместе с тем байронизм — это кризис романтического индивидуализма. В европейской культуре 20-х–30-х годов все явственнее назревают тенденции, зародившиеся уже давно. Прогрессивная мысль изнутри разрушает границы субъективизма, неудержимо

стремится овладеть конкретной и объективной действительностью. Уже намечается понимание человека как социальной единицы, определяемой своим отношением к обществу. Прогрессивная мысль учением Гегеля, новыми социальными теориями, формирующимся реалистическим методом в искусстве провозглашает новое понимание жизни; и к этому движению так или иначе приобщаются лучшие представители европейской культуры.

В России Пушкин прокладывает путь, выводящий из противоречий романтического мышления. Но Пушкин в своих реалистических исканиях настолько опередил непосредственное окружение, что всякое отставание от Пушкина нельзя еще считать отсталостью.

Если Лермонтов начинает с высокого романтизма, то тем самым он откликается на еще не изжитые русским обществом потребности. Но романтизм для Лермонтова, так же как для Герцена, для Белинского, оказался этапом. Вместе со своими лучшими современниками Лермонтов от пафоса индивидуалистического свободолюбия и протеста приходит к глубокому познанию социальных фактов — к той *поэзии действительности*, которая в данной стадии развития европейской мысли и явилась наиболее прогрессивным ее выражением в литературе.

Образ грандиозного демонического героя проходит через многочисленные юношеские произведения Лермонтова, вплоть до «Боярина Орши» и «Маскарада» (1835–1836). На этом сплошная цепь «байронических» драм и поэм прерывается. В 1837 году Лермонтов пишет «Песню про купца Калашникова», разрешающую особые фольклорно-исторические задачи. В 1838 году он начинает работу над «Героем нашего времени» и пишет «Тамбовскую казначейшу». 1839 год — один из самых острых моментов в эволюции Лермонтова; этот год дает «Сказку для детей» и «Сашку»<sup>110</sup> и в то же время патетическую поэму «Мцыри». Здесь нет, однако, движения назад. Ведь «Мцыри» восходит к «Боярину Орше» (1835–1836), а «Боярин Орша» в свою очередь к поэме «Исповедь» (1830). Точно так же последовательные редакции «Демона» располагаются между 1829 и 1841 годом (окончательной, в сущности, можно считать редакцию 1838 года, так как впоследствии Лермонтов вносил в «Демона» только стилистические поправки). «Мцыри» и «Демон» — это кульминация романтического пафоса Лермонтова, но знаменательно, что замысел обеих поэм коренится в первом творческом периоде. В то же

<sup>110</sup> В прежних изданиях Лермонтова «Сашку» относили обычно к 1836 году. Принимаю новую датировку Б. М. Эйхенбаума. Обоснование этой датировки см.: Лермонтов М. Ю. Полное собр. соч. М.; Л., 1935. Т. III. С. 602.

время, начиная с 1838 года, все новые эпические и прозаические замыслы Лермонтова («Тамбовская казначейша», «Сказка для детей», «Сашка», «Герой нашего времени») резко отклоняются от патетического романтизма.

В «Герое нашего времени» Лермонтов сделал выводы из реалистического психологизма «Онегина». Но незаконченные поэмы 1839 года («Сказка для детей» и «Сашка») показывают, что в этот период в кругозор Лермонтова входит пушкинская ирония и одновременно, вероятно, ирония Байрона, ирония Гейне.

Романтическая ирония, наряду с историзмом, с психологизмом, с социальной проблематикой романтического романа и т. д., оказалась одним из путей развития реалистических тенденций романтизма.

Иенские романтики, провозгласившие принцип романтической иронии, обосновывали ее философски. Фр. Шлегель опирался на учение Фихте о противоречии между конечным и бесконечным и об абсолютной свободе субъективного духа. Обреченный на тщетные порывы к бесконечному, субъективный дух вознаграждает себя непрерывной игрой, свободным парением над вещественным миром. Это философское ядро понятия романтической иронии. Отсюда следует, что поэт бесконечно выше своего предмета. Он свободно устанавливает и отменяет законы для действительности, создаваемой им из предпосылок собственного сознания.

В Германии эпохи феодальной реакции теория романтической иронии послужила реакционным целям. Но эта теория, как и все положения буржуазного романтического индивидуализма, содержала и иную, освободительную тенденцию. Ведь утверждение поэтического произвола явилось вместе с тем отрицанием всякой догмы, кем бы она ни навязывалась — церковью, государством, кастой. Байрон, равнодушный к тонкостям немецкого идеализма, в своих дневниках холодно отзывавшийся о Шлегеле, воспринял именно этот протестующий элемент романтической иронии. Из учения Фихте о субъективном духе, который раздваивается и созерцает сам себя, отражаясь в себе самом, как в зеркале, были выведены понятие рефлексии и понятие иронии. У Байрона оба понятия сливаются, и оба из плана эстетико- или логико-философского переносятся в план социально-политический и психологический. Для Байрона ирония, так же как и рефлексия, — производное от великого крушения революционных и гуманистических идей. Сильная личность, сначала восторженная, переходит к демоническому протесту и, убедившись в бесплодности индивидуального протеста, ищет спасения в скептицизме. Такова диалектика развития байронического героя. Самого Байрона

она привела от «Манфреда» к «Дон-Жуану». Ироническое сознание во все не отрицает высшие ценности, оно только признает их недостижимость и, утешая самое себя, подвергает абсолюты сомнению; оно стремится обесценить себя и все для него недостижимое как бы для того, чтобы это недостижимое не раздавило его своей тяжестью. Это поза человека, который смеется, чтобы не плакать, но то и дело проговаривается, обнажая печальную сущность своего воззрения на жизнь.

Касаясь проблемы русского байронизма, Аполлон Григорьев пытался установить разницу между комизмом, с объективных позиций осуждающим определенные явления действительности, и субъективной иронией, осуществляющейся в отрицании собственных идеалов, следовательно, в самоотрицании:

«<...> Байрон ничего иного не делает, как срывает благопристойную маску с дикого по существу эгоизма, венчает его не втихомолку уже, а прямо, — но как поэт истинный и глубокий, венчает с тоской и иронией <...>

Комизм есть отношение высшего к низшему, отношение к неправде с смехом во имя оскорбляемой ею и твердо сознаваемой поэтом правды. Когда Гоголь, например, казнит взяточничество, — вы не боитесь за комика, чтобы у него с взяточничеством или развратом было что-либо общее... Но Байрон, с сатанинским хохотом и с глубокою тоскою обоготворяющий эгоизм, тем не менее обоготворяет его, то есть не может подняться выше этого эгоизма поэтическим созерцанием; велика еще заслуга его в том, что, обоготворяя идол, он плачет о необходимости обоготворения, язвительно хохочет и над жизнью и над самим собою, обоготворителем идола!»<sup>111</sup>

Ироническое жизнеощущение Байрон сформулировал в «Дон-Жуане»:

And if I laugh at any mortal thing,  
'Tis that I may not weep; and if I weep,  
'Tis that our nature cannot always bring  
Itself to apathy, for we must steep  
Our hearts first in the depths of Lethe's spring...<sup>112</sup>

В творчестве Байрона социальные основы этого жизнеощущения раскрыты так ясно, что в тяжелые минуты политического разочарования прогрессивная мысль невольно возвращалась к байронической иронии.

<sup>111</sup> Время. 1862. Кн. X. Отд. 2. С. 12, 15.

<sup>112</sup> И если я смеюсь над всем на свете, то это потому, что я не могу плакать; а если я плачу, то это потому, что мы не всегда можем привести себя в состояние апатии, потому что мы сначала должны погрузить наши сердца в глубины Леты... (англ.)

В 1855 году Герцен в своем «Piante» писал:

«Поэт, нашедший слово и голос для этой боли, был слишком горд, чтоб притворяться, чтоб страдать для рукоплесканий; напротив, он часто горькую мысль свою высказывал с таким юмором, что добрые люди помирали со смеха. Разочарование Байрона больше, нежели каприз, больше, нежели личное настроение. Байрон сломился оттого, что его жизнь обманула, а жизнь обманула не потому, что требования его были ложны, а потому, что Англия и Байрон были двух разных возрастов, двух разных воспитаний и встретились именно в ту эпоху, в которую туман рассеялся.

<...> Иронией высказывается досада, что истина логическая — не одно и то же с истиной исторической, что, сверх диалектического развития, она имеет свое страстное и случайное развитие, что, сверх своего разума, она имеет свой роман.

<...> Представьте себе оранжерейного юношу, хоть того, который описал себя в “The Dream”, представьте его себе лицом к лицу с уродливым минотавром английской жизни, неловко спаянным из двух животных: одного дряхлого, другого по колена в топком болоте, раздавленно-го, как Кариатида, постоянно натянутые мышцы которой не дают ни капли крови мозгу. Если б он умел приладиться к той жизни, он, вместо того, чтоб умереть за тридцать лет в Греции, был бы теперь лордом Пальмерстоном или сэром Джоном Росселем. Но так как он не мог, то нет ничего удивительного, что он с своим Гарольдом говорит кораблю: “Неси меня, куда хочешь, — только вдаль от родины”.

Но что же ждало его в этой дали? Испания, вырезываемая Наполеоном, одичалая Греция, всеобщее воскрешение всех смердящих Лазарей после 1814 года; от них нельзя было спастись ни в Равенне, ни в Диодати. Байрон не мог удовлетвориться по-немецки теориями *sub specie aeternitatis*, ни по-французски политической болтовней, и он сломился. Но сломился, как грозный Титан, бросая людям в глаза свое презрение. не золотя пилюли.

Разрыв, который Байрон чувствовал, как поэт и гений, сорок лет тому назад, после ряда новых испытаний, после грязного перехода с 1830 к 1848 г. и гнусного с 48 до сегодняшнего дня, поразил теперь многих. И мы, как Байрон, не знаем, куда деться, куда преклонить голову...

<...> Оттого-то я теперь и ценю так высоко мужественную мысль Байрона. Он видел, что *выхода нет*, и гордо высказал это»<sup>113</sup>.

Для Герцена ирония Байрона — факт политический, но он не отождествляет ее с политическим обличением и сатирой. Герцен признает за

<sup>113</sup> Герцен А. И. Полное собр. соч. Т. XIII. С. 384–389.



иронией специфический для нее момент самосозерцания. Но это не метафизическое фихтеанское самосозерцание субъективного духа, — теперь это критический взгляд, брошенный великим поэтом на свою эпоху, на свое поколение, на собственное индивидуалистическое сознание.

Романтическая ирония входит в европейскую литературу именно в своем байроническом варианте. Французские и русские поэты усваивают романтическую иронию не из статей Фридриха Шлегеля, не из комедий Тика, но в первую очередь из «Дон-Жуана». Если первое поколение французских романтиков увлекается «Фаустом» и «Манфредом», то для романтического поколения 30-х годов в центре «Дон-Жуан», — но «Дон-Жуан», преломившийся через иронические поэмы Мюссе. Ирония теряет политическую горечь, байроновскую силу и широту: у последователей Мюссе она вырождается в снобизм, в дендизм, в эстетическое любование «порочностью».

Индивидуализм эпохи предреволюционного и революционного подъема оперировал непреложными ценностями, и эти высшие ценности ограничивали произвол освобождающейся личности. Байронизм — это романтический индивидуализм, еще не утративший общезначимые идеалы свободы и справедливости, — но уже потерявший веру в их достижимость. Следующий шаг на пути отрицания делают французские байронисты 30-х годов. Во французском романтизме наметилось два основных течения; и если одно из них (левый романтизм) вело к социальному роману, то другое непосредственно вливалось в раннее французское декадентство с его проповедью ничем не ограниченного личного произвола.

Гораздо чище байроновская традиция в России, где байроническая тема всегда так или иначе связана с проблематикой социального протеста.

Русской литературе романтическую иронию привил Пушкин. Чуждый философскому обоснованию иронии у немецких романтиков, Пушкин воспринял ее главным образом через Байрона, обратившего иронию в средство общественной борьбы. В условиях тогдашней русской действительности иронический стиль приобретал особый смысл. Он с исключительной остротой выразил известные стороны сознания дворянской интеллигенции 20-х годов. Ведь наряду с борцами-декабристами, из той же среды под влиянием аналогичных условий выходили и скептики, в которых переживание социальной неудовлетворенности сочеталось с переживанием безнадежности. В «Онегине» Пушкин изобразил скептика своего времени, идеологически и социально неустроенного человека, и от социальной природы героя неотделимо все построение ро-

мана и разработанный в нем иронический стиль. «Онегин» — гораздо шире, чем ироническая поэма; в эти рамки здесь не укладывается очень многое — от психологии героев до описаний русской природы; но в «Онегине» есть существеннейшие элементы иронической поэмы, и они сыграли значительную роль в становлении пушкинского реализма.

Ироническая поэма байроновской традиции выражает противоречия субъективного сознания, и лирические отступления в ней идеологически осмыслены. Самая структура лирических отступлений соответствует образу поэта, который смеется, чтобы не плакать, проговаривается о задушевном и тотчас же одергивает себя, резко переходя от элегии к эпиграмме.

Классицизм резко отделял высокое от низкого, комическое от трагического, накладывая на действительность категории ценности, выведенные из непреложных законов разума. Романтизм передает право оценки субъективному сознанию, утратившему абсолютную истину. Этому сознанию каждая вещь представляется многозначной; одна и та же вещь представляется то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной одновременно. Романтическая ирония не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным. Искусству этого взаимодействия Пушкин, как и все европейские романтики, учился у Шекспира. В 1828 году Пушкин писал: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутивным, даже низким слогом, но волос становится дыбом от гамлетовых шуток». Величайшей силы этого взаимодействия Пушкин достигает в сцене смерти Ленского:

Недвижим он лежал, и странен  
Был томный мир его чела.  
Под грудь он был на вылет ранен;  
Дымясь из раны кровь текла.  
Тому назад одно мгновенье  
В сем сердце билось вдохновенье,  
Вражда, надежда и любовь,  
Играла жизнь, кипела кровь;  
Теперь, как в доме опустелом,  
Все в нем и тихо и темно;  
Замолкло навсегда оно.  
Закреты ставни, окна мелом  
Забелены. Хозяйки нет.  
А где, бог весть. Пропал и след.

Это возвышенный аспект смерти Ленского. Следующие строки рассеивают лирическую атмосферу:

Приятно дерзкой эпиграммой  
 Взбесить оплошного врага;  
 Приятно зреть, как он, упрямо  
 Склонив бодливые рога...  
 и т. д.

Лирическая атмосфера полностью восстанавливается в строфах XXXVI–XXXVII:

Быть может, он для блага мира,  
 Иль хоть для славы был рожден;  
 Его умолкнувшая лира  
 Гремучий непрерывный звон  
 В веках поднять могла. Поэта,  
 Быть может, на ступенях света  
 Ждала высокая ступень.  
 Его страдальческая тень,  
 Быть может, унесла с собою  
 Святую тайну, и для нас  
 Погиб животворящий глас,  
 И за могильною чертою  
 К ней не домчится гимн времен,  
 Благословение племен.

Следующая строфа представляет собой антитезис:

А может быть и то: поэта  
 Обыкновенный ждал удел.  
 Прошли бы юности лета:  
 В нем пыл души бы охладел.  
 Во многом он бы изменился,  
 Расстался б с музами, женился,  
 В деревне, счастлив и рогат,  
 Носил бы стеганный халат;  
 Узнал бы жизнь на самом деле,  
 Подагру в сорок лет имел,  
 Пил, ел, скучал, толстел, хирел,  
 И наконец в своей постеле  
 Скончался б посреди детей,  
 Плаксивых баб и лекарей.

Но *плаксивые бабы, лекаря, халат* и даже *рога* не отнимают в конечном счете у смерти Ленского ее трагического и лирического смысла. В противопоставлении двух строф — диалектика образа Ленского, и сложное движение как бы разрешается, синтезируется в строках:

Но что бы ни было, читатель,  
Увы! любовник молодой,  
Поэт, задумчивый мечтатель,  
Убит приятельской рукой.

Здесь мы имеем дело именно с синтезом, а не с отменой предыдущего. «Задумчивый мечтатель» Ленский не превратился в абстракцию эстетического поэта. В конечном счете он предстает обогащенный психологическими противоречиями.

В «Онегине» Пушкин отказывается и от условной приподнятости своих ранних романтических поэм и от абсолютных истин и неподвижных ценностей, присущих философии и эстетике классицизма. Но тем самым снимается и созданное этой рационалистической эстетикой понятие безотносительно *низкого, грубого*. Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. В этом равноправии вещей — глубочайший социальный смысл иронического стиля, его реалистические потенции. Современники ощущали это, хотя термин *реализм* (как литературный термин) и не был им известен. В 1825 году Полевой писал: «Пушкину суждено быть *первым* и в исполнении поэм и в изобретении своих поэм. Надобно сказать, что вообще новые поэты в сочинениях сего рода открыли новые стороны, неизвестные старинным сочинителям: *Налой* или *Похищенный локон* однообразны, поэт только смешит, но Байрон не смешит только, но идет гораздо далее. Среди самых шуточных описаний он резким стансом обнаруживает сердце человека, веселость его сливается с унылостью, улыбка с насмешкою, и в таком положении, как Байрон к Попу, Пушкин находится к прежним сочинителям шуточных русских поэм <...> И с каким неподражаемым умением рассказывает наш поэт: переходы из забавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца — очаровывают читателя»<sup>114</sup>.

В ироническом стиле «высокое» перестает быть абсолютно и неотменяемо высоким, а «низкое» оказывается потенциальным носителем лирической эмоции и трагизма.

Но романтизм, с его критерием грандиозного (выводимым из свойств «гениальной личности»), не мог до конца отказаться от оценочных эстетических категорий; именно потому он увлекался их смешением и отталкиванием. Только реализм безвозвратно отменяет категории высокого и низкого, замещая их концепцией единой, равноправной во всех своих проявлениях, объективной действительности; и для реализма

<sup>114</sup> Московский телеграф. 1825. Ч. II. № 5. С. 47–48.

познание законов этой действительности само по себе представляет высшее творческое достижение. Оценивая и дифференцируя жизненные явления, реализм исходил не из априорных категорий, но из живых социально-исторических предпосылок.

Непосредственный прыжок из рационализма в реалистическое миропонимание невозможен. Романтическая ирония была одной из промежуточных инстанций.

Пушкин и люди пушкинского поколения, воспитанные на революционном скептицизме Вольтера, были подготовлены к восприятию байронической иронии. Но в творчество Лермонтова, с его однозначным словоупотреблением, с прямотой и серьезностью его гражданского пафоса, ирония вошла как неожиданность. Вероятно, для Лермонтова она и не была органична. Его лирика вся — вне иронии. В прозе он находит гораздо более прямые пути к реализму. Но иронические поэмы Лермонтова, хотя неоконченные и неотделанные, заслуживают пристального внимания не только по своим художественным качествам (Гоголь считал «Сказку для детей» лучшим из стихотворных произведений Лермонтова), но и по значению их в лермонтовской эволюции. В «Сказке для детей» и в «Сашке» Лермонтов сделал попытку, очевидно его не удовлетворившую, найти новое отношение к действительности.

Лермонтов — поэт рефлектирующего поколения 30-х годов, именно прогрессивной части этого поколения, страстно стремившейся к преодолению романтического субъективизма. А ведь ирония в байроновском ее аспекте — это уже критическое отношение поэта к состоянию собственного своего сознания.

При том исключительном значении, какое имела для Лермонтова демоническая тема, понятно, что он в «Сказке для детей» прежде всего с другой точки зрения взглянул на демона:

Герой известен, и не нов предмет;  
Тем лучше, устарело все, что ново!  
Кипя огнем и силой юных лет,  
Я прежде пел про демона иного:  
То был безумный, страстный, детский бред.  
Бог знает, где заветная тетрадка?  
Касается ль душистая перчатка  
Ее листов — и слышно: c'est joli?..<sup>115</sup>  
Ильмышь над ней старается в пыли?..  
Но этот черт совсем иного сорта:  
Аристократ и не похож на черта.

<sup>115</sup> Это красиво? (фр.)

.....  
Но я не так всегда воображал  
Врага святых и чистых побуждений.  
Мой юный ум, бывало, возмущал  
Могучий образ. — Меж иных видений  
Как царь, немой и гордый, он сиял  
Такой волшебной-сладкой красотой,  
Что было страшно... и душа тоскою  
Сжималась — и этот дикий бред  
Преследовал мой разум много лет.  
Но я, расставшись с прочими мечтами,  
И от него отделался — стихами.

Это декларация нового взгляда на вещи, столь же сознательная, как и знаменитые строки из «Путешествия Онегина»:

Таков ли был я расцветая?  
Скажи, Фонтан Бахчисарая!  
*Такие ль мысли мне на ум*  
Навел твой бесконечный шум,  
Когда безмолвно пред тобою  
Зарему я *воображал...* <курсив мой. — Л. Г.>

У Лермонтова:

Но я не так всегда воображал...

В 1841 году Лермонтов возвращается к той же проблеме в стихотворении, вписанном в альбом С. Н. Карамзиной:

Любил и я в былые годы,  
В невинности души моей  
И бури шумные природы,  
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной  
Я скоро таинство постиг,  
И мне наскучил их несвязный  
И оглушающий язык.

Люблю я больше год от году,  
Желаньям мирным дав простор,  
Поутру ясную погоду,  
Под вечер тихий разговор.

Люблю я парадоксы ваши,  
 И ха-ха-ха, и хи-хи-хи,  
 С<мирновой> штучку, фарсу Саши  
 И Ишки М<ятлева> стихи...

«И я» первой строки, быть может, намекает на какой-нибудь разговор в салоне С. Н. Карамзиной. Но не исключена возможность, что Лермонтов имел здесь в виду все то же место из «Путешествия Онегина»:

Какие б чувства ни таились  
 Тогда во мне, теперь их нет:  
 Они прошли иль изменились...  
 Мир вам, тревоги *прошлых лет!*  
 В ту пору мне казались нужны  
 Пустыни, волн края жемчужны,  
 И моря шум, и груды скал,  
 И гордой девы идеал,  
 И *безыменные страданья*... <курсив мой. — Л. Г.>

Ведь Пушкин говорит именно о «былых годах» и о «бурях природы и страстей». Если мое предположение справедливо, то «и я» означало: я — так же как Пушкин.

И Пушкин и Лермонтов в своих декларациях перекликаются с третьей строфой четвертой песни байроновского «Дон-Жуана»:

And the sed truth wich hovers o'er my desk  
 Turns what was once romantic to burlesque<sup>116</sup>.

Стихи Мятлева, противопоставленные оглушающему языку высокого романтизма, — это ведь тоже «бурлеск». Так Лермонтов, подобно Байрону в «Дон-Жуане», Пушкину в «Путешествии Онегина», заявляет об отказе от романтической патетики. И впервые он заявил об этом в «Сказке для детей».

Однако то, что сделал Лермонтов в «Сказке для детей», нельзя толковать как переход от изображения романтического демона к изображению комического черта. Такое именно толкование предложено в комментарии к «Сказке для детей» в издании «Academia», где, с ссылкой на Дюшена, высказывается предположение, что «прообразом проказливого и насмешливого беса “Сказки для детей” мог быть для Лермонтова “Хромой бес” Лесажа» и что «VIII и IX строфы пародируют обращение Демона к Тамаре».

<sup>116</sup> И печальная истина, склонившись над моим столом, превращает то, что было некогда романтическим, в бурлеск (*англ.*)

Разумеется, в «Сказке для детей» совершенно сознательно воспроизведена ситуация встреч Демона с Тамарой; разумеется, строфы X–XII с описанием спящего Петербурга, над которым пролетает сатана, вызывают в памяти:

Печальный демон, дух изгнания.  
Летал над грешною землей...

Но ни картина ночного города, ни принадлежащий к лучшим достижениям лермонтовской поэзии лирический монолог героя никак не укладываются в пародию, ибо всякая пародия имеет целью высмеять и обесценить свой объект — и другой цели иметь не может. Перед нами здесь нечто гораздо более сложное, чем любая пародия: противопоставление двух концепций демонизма, грандиозной и иронической.

Прежний демон — субъективный дух, восставший против мирового правопорядка. Это «могучий образ»; он принадлежит к сфере абсолютно-ценного.

В любви и в злобе, о, Тамара,  
Я неизменен и велик!

Новый демон должен выразить новое, критическое понимание субъективизма. Поэт лишает его величия, но уж, конечно, не с тем, чтобы сделать его смешным. Новый демон трагичен, но трагичен именно отсутствием абсолютов, раздвоенностью, рефлектирующим сознанием интеллигента 30-х годов. Это сложное идеологическое задание Лермонтов осуществляет переходами, контрастами, стилистическими разоблачениями, характерными для иронического метода (отмечу, что ирония в «Сказке для детей» вся направлена на создание нового, «критического» демона, она почти не затрагивает героиню).

Я прежде пел про демона иного:  
То был безумный, страстный, детский бред...

Подъем резко обрывается:

Бог знает, где заветная тетрадка?  
Касается ль душистая перчатка  
Ее листов — и слышно: *c'est joli?*..<sup>117</sup>  
Иль мышь над ней старается в пыли?

---

<sup>117</sup> Это красиво? (*фр.*)



Страстный бред поэта оказывается предметом благосклонности светской дамы<sup>118</sup>; другими словами, значение поэтического бреда относительно, как все в этом мире иронии.

Теперь характеристика нового демона подготовлена:

Но этот черт совсем иного сорта:  
Аристократ и не похож на черта.

В первых строфах поэмы знаменательны колебания «демонической номенклатуры». В отличие от демона, черт — слово с простонародным, комическим оттенком, в русском литературном сознании окончательно закрепленным образом гоголевского черта из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но в следующей, четвертой строфе появляется новое обозначение:

На кисее подушек кружевных,  
Рисуется молодой, но строгий профиль...  
И на него взирает Мефистофель.

Мефистофель, конечно, не отличается ни лиризмом, ни «волшебной-сладкой красотой» демона, но когда черта сменяет это колоссальное создание Гете, символ современного скептицизма, тема опять поднимается вверх. В пятой строфе поэт сам подчеркивает неустойчивость своей демонической номенклатуры:

То был ли сам великий сатана,  
Иль мелкий бес из самых нечиновных,  
Которых дружба людям так нужна  
Для тайных дел, семейных и любовных?  
Не знаю. — Если б им была дана  
Земная форма, по рогам и платью  
Я мог бы сволочь различить со знатью...

После этой бурлескной, обесценивающей характеристики духов зла — опять крутой подъем лирической эмоции; в шестой строфе, приведен-

<sup>118</sup> Вероятно, это писалось по личному опыту. П. Мартынов рассказывает: «Княгиня М. А. Щербатова, после чтения у ней поэмы, сказала Лермонтову:

— Мне ваш демон нравится: я бы хотела с ним опуститься на дно морское и полететь за облака.

А красавица М. П. Саломирская, танцующая с поэтом на одном из балов, говорила:

— Знаете ли, Лермонтов, я вашим демоном увлекаюсь... Его клятвы обаятельны до восторга... Мне кажется, я бы могла полюбить такое могучее, властное и гордое существо. веря от души, что в любви, как и в злобе, он был бы действительно неизменен и велик» (Мартынов П. К. Дела и люди века: В 3 т. СПб., 1896. Т. III. С. 87–88).

ной выше, Лермонтов возвращается к воспоминаниям о своем старом могучем и прекрасном демоне. Он нисколько не пародирует его и не отрицает в нем прекрасного идеала, он только свидетельствует о том, что идеал этот является пройденным этапом его душевной жизни. И мысль об изжитом идеале снова выражена ироническим переходом:

Но я, расставшись с прочими мечтами,  
И от него отделался — стихами.

Одного слова «прочими» — прозаического, канцелярского слова — достаточно, чтобы сорвать подъем.

В четырех строфах «Сказки для детей» Лермонтов вводит в кругозор читателя и русского черта, и Мефистофеля Гете, и сатану — духа тьмы, и мелкого беса, быть может, действительно из Лесажа, и своего старого демона — и ни на одном из них не хочет остановиться. Это невозможно в атмосфере иронической поэмы, где нет ничего неподвижного и определившегося раз навсегда. В седьмой строфе читаем:

Но полно, к делу! — Я сказал уж вам,  
Что в спальне той таился хитрый демон.

Так Лермонтов, после всех переходов, возвращается к старому обозначению, но определением «хитрый» он сразу уничтожает целостность и безотносительное величие образа. Вслед за тем начинается глубоко-лирический, взволнованный и волнующий монолог героя. У порога этих строф как бы останавливается разрушительное действие иронии. Ирония нужна была Лермонтову, чтобы изобразить сознание, неудовлетворенное собственной субъективностью и пожелавшее взглянуть на нее со стороны. Этот образ возник в первых строфах поэмы, и в дальнейшем он выступает уже во всем своем трагическом лиризме, как тот, кто «наказан знанием», т. е. рефлексией. А в строфе 21-й, после характеристики героини, созданной

Для мук и счастья, для добра и зла,

следуют строки:

Такие души я любил давно  
Отыскивать по свету на свободе:  
Я сам ведь был немножко в этом роде.

Причем прозаические обороты «на свободе», «немножко в этом роде» на мгновение опять возвращают нас к иронической диалектике возвышенного и обыденного.

Иронический метод привел Лермонтова к новым для него принципам стиля. Ранняя поэзия Лермонтова является как бы непосредственным обнаружением грандиозной человеческой личности, и потому она стилистически грандиозна. Все средства выражения (синтаксис, ритм, образы) подчинены задаче максимальной эффективности. Поэт ищет слова самого громкого звучания, самые большие слова, с тем чтобы они достигли величия выражаемого ими сознания.

Этот принцип *максимального слова* в иронической поэме неприменим. Ироническая поэма постулирует совершенно иной тип сознания: сознание человека, считающего нужным скрывать свои страдания и свои лучшие порывы. Значит, слово здесь никак не должно давать максимальный смысловой эффект; оно, напротив того, скрывает, маскирует подлинный смысл, и угадать его предоставляется читателю.

Возникает принципиально новое отношение между словом и тем, что оно выражает. Если слово высокого романтизма как бы гонится за своим предметом, пытаясь сравняться с ним грандиозностью, то ироническое слово, напротив того, оставляет между собой и предметом незаполненное пространство, в котором движутся и видоизменяются значения.

Ироническое слово иногда означает обратное или иное, по сравнению с тем, что содержится в его прямом значении. Почти всегда оно означает больше того, что содержится в этом прямом значении. Это слово многозначное и многозначительное, живущее подраумеваниями. И его сдержанность, его способность, называя малые вещи, выражать большие, глубоко соответствует скрытности иронического сознания.

Принцип иронической сдержанности в стиле «Сказки для детей» особенно очевиден, если сопоставить эту поэму с «Демоном», сюжетную ситуацию которого она, несомненно, повторяет. Патетический стиль Лермонтова, быть может, наиболее полное выражение нашел в «Демоне» именно потому, что в «Демоне» герой принял обличие, которое допускает, даже требует грандиозности, ничем уже не ограниченной. Мологи демона слагаются из гипербол:

Я тот, чей взор надежду губит,  
Я тот, кого никто не любит,  
Я бич рабов моих земных,  
Я царь познания и свободы,  
Я враг небес, я зло природы,  
И, видишь, я у ног твоих!

Гиперболическая торжественность достигается и подбором слов и синтаксическими средствами: нагнетающими интонацию риторически-

ми единоначатиями и повторами, резкой расчлененностью и параллелизмом ритмико-синтаксических единиц. Монолог героя «Сказки для детей» начинается той же темой, ответом на вопрос, высказанный или невысказанный: кто ты? Но Лермонтов избирает здесь как раз противоположную синтаксическую структуру (образец ее дан был «Домиком в Коломне»). Синтаксические единицы не совпадают с ритмическими; от строки к строке идут переходы (enjambements), — интонация утрачивает громозвучность, становится прозаической и нервной:

Не знаешь ты, кто я, но уж давно  
Читаю я в душе твоей, незримо,  
Неслышно; говорю с тобою — но  
Слова мои, как тень, проходят мимо  
Ребяческого сердца, и оно  
Дивится им спокойно и в молчанье.  
Пусть! Зачем тебе мое названье?

Это интонация иронической сдержанности, иронических подражаний.

Ты с ужасом отвергнула б мою  
Безумную любовь. Но я люблю  
По-своему... терпеть и ждать могу я;  
Не надо мне ни ласк, ни поцелуя.

В «Демоне» целая система интонационного нагнетания, цепь гипербол, лихорадочные поиски максимальной словесной высоты: в «Сказке для детей» — обрывающееся многоточием наречие («по-своему»), минимум того, что можно было сказать, собственно — только словесная оболочка для заполнения подражаниями. Эти подражания подсказываются формулой «безумная любовь», и они чрезвычайно интенсивны.

Интенсивность подражаний, способность кратчайшим образом закреплять сложный комплекс ассоциаций в высшей степени присуща стилю «Сказки для детей»:

А много было взору моему  
Доступно и понятно, потому  
Что узами земными я не связан  
И вечностью и знанием наказан...

Последняя строка содержит все, что в монологе демона сказано о муках вечности и познания:

Я шумно мчался в облаках,  
 Чтобы в толпе стихий мятежной  
 Сердечный ропот заглушить,  
 Спасти от думы неизбежной —  
 И незабвенное забыть!  
 Что повесть тягостных лишений,  
 Трудов и бед толпы людской  
 Грядущих, прошлых поколений,  
 Перед минутою одной  
 Моих непризнанных мучений?  
 Что люди? Что их жизнь и труд?  
 Они пришли, они пройдут...  
 Надежда есть: ждет правый суд,  
 Простить он может, хоть осудит!  
 Моя ж печаль бессменно тут,  
 И ей конца, как мне, не будет.

Ограничусь еще одной аналогией:

И дик, и чуден был вокруг  
 Весь божий мир; но гордый дух  
 Презрительным окинул оком  
 Творенье бога своего,  
 И на челе его высоком  
 Не отразилось ничего...

В «Сказке для детей» «хитрый демон» пролетает над ночным Петербургом:

...и улыбались звезды голубые,  
 Глядя с высот на гордый прах земли,  
 Как будто мир достоин их любви;  
 Как будто им земля небес дороже...  
 И я тогда — я улыбнулся тоже.

Отрывок из «Демона» — однозначен. Все вещи точно охарактеризованы определениями. Мир — *дик и чуден*; *гордый* дух смотрит на него *презрительно*. В отрывке из «Сказки для детей» пауза после слова *тогда* знаменует ожидание чего-то значительного. Ожидание обмануто: демон — улыбнулся; как он улыбнулся, почему он улыбнулся — этого мы не знаем. Но знак ожидания остался, он требует заполнения; значение его определяется из контекста:

И я кругом глубокий кинул взгляд,  
 И увидел с невольною отрадой

Преступный сон под сению палат,  
Корыстный труд пред тошею лампадой,  
И страшных тайн везде печальный ряд.

Только теперь смысл улыбки раскрыт.

Ироническая сдержанность требовала тщательного отбора и взвешивания слов; и этот принцип имел существенное значение для дальнейшей работы Лермонтова, для становления лермонтовского реалистического стиля в прозе и в лирике.

Ироническая диалектика связана с представлением о человеке как комплексе душевных противоречий. Вот почему в ироническом методе заложена тенденция к психологизму. Это соотношение раскрывает Мюссе в своей иронической поэме «Намуна»:

...Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade

Que don Juan déguisé chante sous un balcon?  
— Une mélancolique et piteuse chanson,  
Respirant la douleur l'amour et la tristesse.  
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.  
Comme il est vif, joyeux! avec quelle prestesse  
Il sautille! — On dirait que la chanson caresse

Et couvre de langueur le perfide instrument,  
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement  
Tourne en dérision la chanson elle-même,  
Et semble la railler d'aller si tristement.  
Tout cela cependant fait un plaisir extrême.  
C'est que tout en est vrai, — c'est qu'on trompe et qu'on aime,

C'est qu'on pleure en riant, — c'est qu'on est innocent  
Et coupable à la fois; — c'est qu'on se croit parjure  
Lorsqu'on n'est qu'abuse; c'est qu'on verse le sang  
Avec des mains sans tache, et que notre nature  
A de mal et de bien pétri sa créature:  
Tel est le monde, hélas! et tel était Hassan<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Помните ли вы, читатель, ту серенаду, которую поет под балконом переодетый Дон-Жуан? Печальная и жалобная песня, дышащая страданием, любовью и печалью. Но аккомпанемент звучит в ином тоне. Как он жив и радостен! С какой скоростью он подпрыгивает! Кажется, что песня ласкает и обволакивает истомой коварный инструмент, в то время как насмешливый напев аккомпанеента превращает в насмешку саму песню и, кажется, подшучивает над тем, что она тянется так печально. Между тем все это доставляет чрезвычайное удовольствие. — Потому что все это правда; потому что мы обманываем любя; потому что мы смеемся сквозь слезы; потому что мы невинны и виновны в одно

Эта картина душевной жизни, построенная по аналогии с противоречием между грустной песнью и веселым аккомпанементом, в психологическом отношении довольно примитивна. Мюссе и не претендовал здесь всерьез на создание характера. Изображение душевной жизни Гассана имеет в поэме, собственно, чисто лирическое значение, и психологизм здесь только намечен. В этом отношении Мюссе остается в пределах, установленных самим Байроном. Ведь в «Дон-Жуане» герой в психологическом отношении равен нулю. Лиризм, иронические переходы и противоречия, интонация человека, который смеется, чтобы не плакать, и под маской равнодушия прячет душевные раны, — все это принадлежит только авторскому *я*, и только это лирическое *я* вносит в поэму атмосферу эмоциональной взволнованности.

На фоне иронических поэм Байрона и его французских последователей становится очевидно, каким решительным и совершенно своеобразным шагом вперед был так называемый русский байронизм, — речь идет не о байронизме Козлова и Подолинского, но о тех выводах, какие сделали из байронизма в своем зрелом творчестве Пушкин и Лермонтов. В «Онегине» Пушкин оставил в силе лирическое *я* со всей специфической атмосферой взволнованности, печали, насмешки над самим собой, но от лирического *я* он отделил судьбу героев, он объективировал их трагедию. В субъективной иронической поэме личный голос автора необходим, так как только он выражает отношение автора к действительности. Но по мере того как «Онегин» рос, уменьшалась роль лирического *я* как носителя мировоззрительного, оценочного начала и все возрастала независимость героев.

«Дон-Жуан» (сатирическая эпопея — как называл его Байрон) — собственно циклизация новелл. При этом отдельные эпизоды даны в разной тональности. Тут и старая байроновская романтика (эпизод с Гайде), и чисто сатирические места, и места описательные. Все это не слито воедино, но только скреплено общим героем и погружено в лирическую стихию авторского *я*. В «Онегине», напротив того, все элементы нерасторжимы. И если в «Дон-Жуане» Байрон следовал строению старого приключенческого романа, то «Онегин» организован как новый психологический роман, развивающий единую коллизию (в этом смысле «Онегин» ближе к «Адольф» Б. Констана, чем к «Дон-Жуану»), и недаром для Пушкина столь принципиальное значение имел подзаголовок *роман*, — роман, а не поэма!

---

и то же время; потому что мы считаем себя предателями, когда мы только жертва; потому что мы проливаем кровь незаятпанными руками; и природа создала свое творение из добра и зла; таков, увы, весь мир, и таким был Гассан (*фр.*).

Современники были бесконечно наивны, полагая, что Онегин — измельченный байронический герой, тогда как Онегин — нечто совершенно иное: байронический герой, впервые ставший характером.

Именно в этом пушкинском, онегинском русле лежит вторая ироническая поэма Лермонтова — «Сашка».

Судя по приступу к «Сашке» (до нас дошло 1732 стиха, и в них завязка только намечается), эта поэма была задумана как большое полотно русской жизни. В 1838–1839 годах Лермонтов явно занят мыслью о том, чтобы написать своего «Онегина», т. е. написать историю молодого человека своего поколения. Этот замысел осуществился в Печорине, демонстративно названном по аналогии с пушкинским героем. Но, быть может, одновременно с Печориным на роль нового Онегина намечался Сашка. Именно *нового*, созданного не в порядке подражания, но в порядке разрешения аналогичной задачи на ином социальном материале.

Герои юношеских поэм Лермонтова тесно связаны с его лирическим героем. Но впервые в «Сашке» Лермонтов вводит своего лирического героя в текст поэмы, создает развернутую систему лирических отступлений. И в лирических отступлениях воскресают лермонтовские самохарактеристики, знакомые нам по ранним стихам:

.....  
Блажен, кто может спать! Я был рожден  
С бессонницей. В течение долгой ночи  
Бывало, беспокойно бродят очи,  
И жжет подушка влажное чело.  
Душа грустит о том, что уж прошло,  
Блуждая в мире вымысла без пищи,  
Как лазарони или русский нищий...

И жадный червь ее грызет, грызет, —  
Я думаю, тот самый, что когда-то  
Терзал Саула; но порой и тот  
Имел отраду: арфы звук крылатый,  
Как ангела таинственный полет,  
В нем воскресал и слезы и надежды;  
И опускались пламенные вежды.  
С гармонией сливалась мечта,  
И злобный дух бежал, как от креста.  
Но этих звуков нет уж в поднебесной,  
Они исчезли с арфою чудесной...

Эти строки самым тесным образом связаны с лермонтовским переводом из Байрона:



Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!  
Вот арфа золотая...

Они показывают, насколько этот перевод имел для Лермонтова личный смысл. Но в «Сашке» Лермонтов вносит в тот же сюжет оттенок иронической сдержанности. Подчеркивает ее прозаическим строением фразы:

*Я думаю, тот самый*, что когда-то  
Терзал Саула; но порой *и тот...* <курсив мой. — Л. Г.>

В лирических отступлениях «Сашки» Лермонтов обосновывает иронический взгляд на вещи:

К чему, куда ведет нас жизнь, о том  
Не с нашим бедным толковать умом;  
Но исключая два-три дня на детство,  
Она, бесспорно, скверное наследство.

Бывало, этой думой удручен,  
Я прежде много плакал, и слезами  
Я жег бумагу. Детский глупый сон  
Прошел давно, как туча над степями;  
Но пылкий дух мой не был освежен,  
В нем родилися бури, как в пустыне,  
Но скоро улеглись они, и ныне  
Остался сердцу, вместо слез, бурь тех,  
Один лишь отзвук — звучный, горький смех...

«Детский глупый сон» — это в идейном становлении поэта то же, что «безумный, страстный, детский бред» «Сказки для детей». Протестующее субъективное сознание, измученное бесплодной борьбой с действительностью, от слез переходит к бурям демонизма и, наконец, к «горькому смеху» иронии. С еще большей психологической конкретностью раскрыта история этого сознания в строфе СХЛ:

Я для добра был прежде гибнуть рад,  
Но за добро платили мне презреньем;  
Я пробежал пороков длинный ряд  
И пресыщен был горьким наслажденьем...  
Тогда я хладно посмотрел назад:  
Как с свежего рисунка сгладил краску  
С картины прошлых дней, вздохнул и маску  
Надел, и буйным смехом заглушил  
Слова глупцов, и дерзко их казнил,

И, грубо пробуждая их беспечность,  
Насмешливо указывал на вечность.

Маска, здесь упомянутая, — это и есть маска иронического поэта, который, по формуле Байрона, «смеется потому, что не в силах плакать».

О, вечность, вечность! Что найдем мы там  
За неземной границей мира? — Смутный,  
Безбрежный океан, где нет векам  
Названья и числа, где бесприютны  
Блуждают звезды, вслед другим звездам.  
Заброшен в их немые хороводы,  
Что станет делать гордый царь природы,  
Который верно создан всех умней,  
Чтоб пожирать растенья и зверей,  
Хоть между тем (пожалуй, клясться стану)  
Ужасно сам похож на обезьяну.

Грандиозная космогония звездных хороводов внезапно обрывается шуткой об обезьяне. Поэт надевает маску, как только он позволил увлечь себя высокому порыву; но через несколько строк опять проговаривается, и за этим опять следует самоодергивание. Такова диалектика иронического стиля. И замечательно, что ту же диалектику Лермонтов осуществлял в жизни. После своего знаменитого свидания с Лермонтовым в ордонансгаузе Белинский — по свидетельству Сатина, прежде называвший Лермонтова «пошляком», — говорил о нем Панаеву: «Какая нежная и тонкая поэтическая душа в нем!.. Не даром же меня так тянуло к нему. Мне, наконец, удалось-таки его видеть в настоящем свете. А ведь чудак. Он, я думаю, раскаивается, что допустил себя хоть на минуту быть самим собою, — я уверен в этом...»<sup>120</sup>

Почти те же выражения мы встречаем в дневнике Ю. Самарина, описывающего свою встречу с Лермонтовым в 1841 году: «Воспоминания Кавказа его оживили. Помню его поэтический рассказ о деле с горцами, где ранен Трубецкой... Его голос дрожал, он готов был прослезиться. Потом ему стало стыдно, и он, думая уничтожить первое впечатление, пустился толковать, почему он был растроган, сваливая все на нервы, растворенные летним жаром. В этом разговоре он был виден весь»<sup>121</sup>.

В «Сашке», как в «Дон-Жуане», как в «Онегине», авторское лирическое я оказывается связующим началом для пестрого материала быта и фантазии (автохарактеристики, описания, социальная сатира,

<sup>120</sup> Панаев И. И. Литературные воспоминания. С. 221–222.

<sup>121</sup> Самарин Ю. Ф. Сочинения. Т. XII. С. 56–57.

патетические монологи о пожаре Москвы или событиях французской революции и пр. и пр.); в то же время, — и в этом Лермонтов следует за своими великими предшественниками, — лирическое я удваивается, отражаясь в герое поэмы. Это не значит, что Лермонтов в Сашке изобразил самого себя. Речь идет не об эмпирическом автобиографизме, но о едином состоянии сознания, выраженном в лирических отступлениях поэмы и вместе с тем в образе ее героя. Герой поэмы, так же как «автор» поэмы, носит маску; он «добрый малый»:

Наш век смешон и жалок — все пиши  
 .Ему про казни, цепи да изгнания,  
 Про темные волнения души,  
 И только слышишь муки да страдания.  
 Такие вещи очень хороши  
 Тому, кто мало спит, кто думать любит,  
 Кто дни свои в воспоминаньях губит.  
 Впадал я прежде в эту слабость сам,  
 И видел от нее лишь вред глазам;  
 Но нынче я не тот уж, как бывало, —  
 Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый.

По законам иронии здесь утверждается то самое, что отрицается, и наоборот; утверждается ценность «волнений души», мук и страданий, но ценность уже субъективная, следовательно, переменная и относительная<sup>122</sup>.

Он был мой друг. С ним я не знал хлопот,  
 С ним чувствами и деньгами делился;  
 Он брал на месяц, отдавал чрез год,  
 Но я за то ни мало не сердился  
 И поступал не лучше в свой черед;  
 Печален ли, бывало, тотчас скажет,  
 Когда же весел, счастлив — глаз не кажет.  
 Не раз от скуки он свои мечты  
 Мне поверял и говорил мне *ты*;  
 Хвалил во мне, что прочие хвалили,  
 И был мой вечный визави в кадрили.

Он был мой друг. Уж нет таких друзей...  
 Мир сердцу твоему, мой милый Саша!  
 Пусть спит оно в земле чужих полей,

<sup>122</sup> В черновой редакции «Сашки» третья строфа начиналась:  
 Печальных много будет тут вещей,  
 Но вас они заставят рассмеяться.

Нетронуто никем, как дружба наша,  
В немом кладбище памяти моей.  
Ты умер, как и многие, без шума,  
Но с твердостью. Таинственная дума  
Еще блуждала на челе твоём,  
Когда глаза сомкнулись вечным сном.  
И то, что ты сказал перед кончиной,  
Из слушавших не понял ни единый.

Предвосхищением трагической смерти история Сашки заранее переосмыслена. Но в то же время Сашка не отдает денег, взятых взаймы, танцует кадрили; как говорили приверженцы высокого романтизма, он принадлежит «низкой действительности». И он лиричен и трагичен не как «дух изгнания», парящий над миром, но как человек, обреченный на повседневную борьбу с этим миром и на гибель. В строфах LXXII–LXXIII Лермонтов на мгновение отождествляет Сашку с демоном и заключительной «pointe» отрицает это тождество:

Он был рожден под губельной звездой,  
С желаньями, безбрежными как вечность,  
Они так часто спорили с душой  
И отравили лучших дней беспечность.

.....  
О, если б мог он, как бесплотный дух,  
В вечерний час сливаться с облаками,  
Склонять к волнам кипучим жадный слух  
И долго упиваться их речами,  
И обнимать их перси, как супруг!  
В глуши степей дышать со всей природой  
Одним дыханьем, жить ее свободой!  
О, если б мог он, в молнию одет,  
Одним ударом весь разрушить свет!..  
(Но к счастью для вас, читатель милый,  
Он не был одарен подобной силой).

Понятие низкой действительности в применении к Сашке приобретает особое значение. В «Сашке» в самом деле изображена чрезвычайно «низкая» действительность — и столь откровенным образом, что «Сашка» местами граничит с произведениями не для печати. Лермонтов вряд ли мог рассчитывать на его появление в свет; быть может, это и было одной из причин, побудивших его отказаться от продолжения поэмы.

В качестве бытовой поэмы «Сашка» восходит к ряду источников. На пушкинских описаниях в «Онегине» Лермонтов, несомненно, учился точности и простоте в изображении вещественного мира:

Под глиняной утесистой горой,  
 Унизанной лачужками, направо  
 Катилася широкой пеленой  
 Родная Волга, ровно, величаво...  
 У пристани двойною чередой  
 Плоты и барки, как табун, теснились,  
 И флюгера на длинных мачтах бились,  
 Жужжа на ветре, и скрипел канат  
 Натянутый; и серой мглой объят,  
 Виднелся дальний берег, и белели  
 Вкруг острова края песчаной мели.

Но, наряду с явным воздействием «Онегина» и «Домика в Коломне», в «Сашке» сказались и воздействие старой русской бытовой сатиры — типа «Опасного соседа» В. Л. Пушкина — и традиции эротической поэзии, вплоть до приемов, — разумеется, в смягченном виде, — «юнкерских поэм» самого Лермонтова; отчасти тон «Сашки» мог быть подсказан Лермонтову и Мюссе с его поэмами о «развратном юноше», как например «Mardoche».

Но грубая эротика «Сашки» не стиль поэмы, — ибо стиль воплощает отношение писателя к жизни, — а скорее ее материал. Цинизм любовных сцен поэмы — это выражение безнравственной сущности крепостнических отношений.

Ирония расторгает привычную связь между трагическим и высоким, комическим и низким. Именно в силу этой отмены неподвижных оценочных категорий, в силу непрерывного движения от серьезного к смешному, от положительного к отрицательному и обратно, — ироническому методу свойственно не только подвергать сомнению высокое, но и возвышать низкое, поднимать какие-то новые пласты быта в область социальной проблематики и большой литературы. Это и есть реалистическая потенция романтической иронии.

В «Сашке» Лермонтов через иронию и лиризм подходит к грязному быту, чтобы его раскрыть во всей его социальной трагичности; и в смелости этого раскрытия Лермонтов на много лет опередил не только русскую поэзию (она не знала подобной смелости вплоть до Некрасова), но и русскую прозу.

Лермонтову, по самой сущности его дарования, вообще не свойственно было просто шутить. Его лирике шутка почти незнакома. Его эпиграммы и альбомные шалости мало удачны. В шуточном плане задумана была «Казначейша», которая, несмотря на онегинскую строфу, упоминаемую в самом тексте («Пишу Онегина размером»), подсказана не столько «Онегиным», сколько «Графом Нулиным». Но, в отличие от

«Графа Нулина», «Казначейша» завершается не легкой шуткой, а довольно мрачным гротеском:

Недолго битва продолжалась;  
Улан отчаянно играл;  
Над стариком судьба смеялась —  
И жребий выпал... Час настал...  
Тогда Авдотья Николавна,  
Встав с кресел, медленно и плавно  
К столу в молчаньи подошла —  
Но только цвет ее чела  
Был страшно бледен; обомлела  
Толпа, — все ждут чего-нибудь, —  
Упреков, жалоб, слез — ничуть!  
Она на мужа посмотрела  
И бросила ему в лицо  
Свое венчальное кольцо.

Эта развязка, эта вовсе не веселая сцена проигрыша жены пересмысливает поэму, так что сатирический, обличительный элемент заслоняет шутку.

Быт, изображенный в юнкерских поэмах Лермонтова (особенно в «Уланше»), ужасен, и невозможно отрешиться от впечатления, что поэт вовсе не смакует изображаемое, как это полагалось в специально-эротической литературе, но судит.

Знаменательно, что в одну из «юнкерских поэм», правда, наименее «юнкерскую» — «Монго», Лермонтов вдруг вставляет полулирическую самохарактеристику:

Маёшка был таких же правил:  
Он лень в закон себе поставил,  
Домой с дежурства уезжал,  
Хотя и дома был без дела;  
Порою рассуждал он смело,  
Но чаще он не рассуждал.  
Разгульной жизни отпечаток  
Иные замечали в нем;  
Печалей будущих задаток  
Хранил он в сердце молодом;  
Его покоя не смущало —  
Что не касалось до него;  
Насмешек гибельное жало  
Броню железную встречало  
Над самолюбием его.

Слова он весил осторожно,  
 И опрометчив был в делах,  
 Порою, трезвый — врал безбожно,  
 И молчалив был — на пирах.  
 Характер вовсе бесполезный  
 И для друзей и для врагов...  
 Увы, читатель мой любезный,  
 Что делать мне — он был таков!

Неумение Лермонтова просто шутить в «Сашке» сказалось с полной отчетливостью. Сашка имеет подзаголовок «Нравственная поэма», иронически обращенный к блюстителям нравов, от которых Лермонтов должен был ждать упреков в «порнографии». Кроме всего прочего, подзаголовок этот довольно точен. «Сашка» именно нравственная поэма, в которой изображаемое прежде всего подвергается оценке.

Взошли. Толкнули дверь — и свет огарка  
 Ударил в очи. Толстая кухарка,  
 Прищурясь, заграждает путь гостям  
 И вопрошает: «Что угодно вам?»  
 И, услышав ответ красноречивый,  
 Захлопнув дверь, бранится неучтиво...

Лермонтов изображает визит своего героя к «девицам» — казалось бы, в духе «Опасного соседа» В. Пушкина. Но какой огромный путь прошла русская литература за тридцать лет, отделяющие «Сашку» от «Опасного соседа», — путь, в итоге которого низкий быт, с крепостным развратом, с пошлостью, с публичным домом, оказался трагичным и подвергся моральному и социальному осуждению поэта.

«Сашку» Лермонтова принято сопоставлять с «Сашкой» Полежаева. Лермонтов, конечно, учитывал полежаевского «Сашку» и упомянул его в тексте. Но в «Сашке» Полежаева, при всей его политической остроте, вовсе нет той сложной атмосферы оценки нравов, которую вносит Лермонтов. В «Сашке» Полежаева есть элементы социальной сатиры, но это вещь отнюдь не ироническая, а прямолинейно, в бурлескном духе живописующая гнусный быт. В изображении походов студентов Полежаев ближе к «юнкерским поэмам» Лермонтова, чем к лермонтовскому «Сашке».

Любовнице Сашки, задумчивой Тирзе (имя, освященное Байроном), Лермонтов, вероятно, не без умысла, противопоставляет ее подругу — примерно так, как Ольга противопоставлена Татьяне:

Она была свежа, бела, кругла,  
 Как снежный шарик...

Подругу Тирзы зовут Варюшей, так же как героиню «Опасного соседа», — совпадение, надо думать, тоже не случайное, ибо читателю того времени текст «Опасного соседа» был слишком хорошо известен. Но Лермонтову это имя служит здесь предлогом для лирического отступления:

Она звалась Варюшею. Но я  
Желал бы ей другое дать название:  
Скажу ль, при этом имени, друзья,  
В груди моей шипит воспоминанье,  
Как под ногой прижатая змея,  
И ползает, как та среди развалин,  
По жилам сердца<sup>123</sup>. Я тогда печален,  
Сердит, — молчу или браню весь дом,  
И рад прибить за словом чубуком.  
Итак, для избежанья зла, мы нашу  
Варюшу здесь перекрестим в Парашу.

В этой строфе и в следующей подразумевается Варвара Александровна Лопухина — предмет юношеского увлечения Лермонтова. Так лирическое воспоминание о несчастной любви вплетено в сцену, изображающую быт проститутки. И это оказалось возможным потому только, что для Лермонтова этот быт вовсе не стоит за пределами всех человеческих чувств и отношений, подобно быту «героинь» Василия Львовича Пушкина, которым отведена специальная область низкой, бурлескной поэмы.

В «Сашке» тема публичного дома и проститутки — это тема оппозиционная и гуманистическая:

О, если б знали, сколько в этом званье  
Сердец отличных, добрых!..

Предвосхищая Достоевского, Лермонтов первый в русской литературе сочувственно изобразил «падшую женщину»<sup>124</sup>. Но если Сонечка Мармеладова — пассивная жертва социальной несправедливости (так же как героиня «Парижских тайн» Евгения Сю), то Тирза Лермонтова готова бросить обществу вызов:

---

<sup>123</sup> Ср. с двенадцатой строфой «Домика в Коломне»:

Тогда блажен, кто крепко словом правит  
И держит мысль на привязи своей,  
Кто в сердце усыпляет или давит  
Мгновенно прогнившую змею...

<sup>124</sup> Ср.: Дурылин С. Как работал Лермонтов. М., 1934. С. 38–43.



Она была затейливо мила,  
 Как польская затейливая панна;  
 Но вместе с этим гордый вид чела  
 Казался ей приличен. Как Сусанна  
 Она б на суд неправедный пошла  
 С лицом холодным и спокойным взором:  
 Такая смесь не может быть укором.

.....  
 Мечты любви умчались как туман,  
 Свобода стала ей всего дороже.  
 Обманом сердце платит за обман  
 (Я так слыхал, и вы слыхали тоже).  
 В ее лице характер южных стран  
 Изображался редко. Не наемный  
 Огонь горел в очах; без цели, томно,  
 Покрыты светлой влагой, иногда  
 Они блуждали, как порой звезда  
 По небесам блуждает, — и, конечно,  
 Был это знак тоски немой, сердечной.

Итак, Тирза — демоническая натура, женский двойник Сашки; ведь Сашка тоже страдает неизлечимой печалью. Это соотношение между героем и героиней у Лермонтова намечено еще в стихотворении 1832 года «Прелестнице» и в 1841 году повторено в стихотворении «Договор». В обращении Сашки к Тирзе заключена основная мысль обоих стихотворений:

#### «Сашка»

...Он думал: «Тирза дорогая!  
 И жизнь и чувствами играя  
 Как ты, я чужд общественных  
 связей,  
 Как ты, один с свободой моей,  
 Не знаю в людях ни врага, ни  
 друга, —  
 Живу, чтоб жить, как ты, моя  
 подруга!

Судьба вчера свела случайно нас,<sup>1</sup>  
 Случайно завтра разведет навечно, —  
 Не все ль равно, что год, что день,  
 что час,  
 Лишь только б я провел его  
 беспечно?..»

#### «Договор»

Но перед идолами света  
 Не гну колени я мои;  
 Как ты, не знаю в нем  
 предмета  
 Ни сильной злобы, ни  
 любви.

В толпе друг друга мы  
 узнали.  
 Сошлись и разойдемся  
 вновь,  
 Была без радости любовь, —  
 Разлука будет без печали.

Вторая бытописательная линия, которую Лермонтов успел развернуть в «Сашке», — это жизнь крепостной усадьбы. Так же как в «Вадиме», как в драме «Странный человек», Лермонтов трактует проблему крепостного права радикальнее, чем большая часть представителей дворянской интеллигенции 20-х–30-х годов, включая и декабристов. Антидворянская, античиновничья сатира в «Сашке» необычайно жестока:

Или, трудясь, как глупая овца,  
В рядах дворянства, с рабским унижением,  
Прикрыв мундиром сердце подлеца,  
Искать чинов, мирясь с людским презрением...

На фоне крепостных отношений протекает роман Сашки с дочерью буфетчика Маврушей. Этот эпизод, написанный в полунепристойном-полушуточном тоне, — одно из самых беспощадных и мрачных свидетельств о мерзости крепостного права. Предельно грубые, непечатные подробности эпизода с Маврушей — это черты крепостного разврата, атрибуты первой в русской литературе трагедии крепостной девушки.

Для вашего отца впервые я  
Забыла стыд — где у рабы защита?  
Грозил он ссылкой, бог ему судья.  
Прошла неделя — бедная забыта...  
А все любить другого ей нельзя.  
Вчера меня обидными словами  
Он разбранил... Но что же перед вами  
Раба? — игрушка... Точно: день, два, три  
Мила, а там? — пожалуй, хоть умри...

Антикрепостническая тема существовала, конечно, в русской литературе — у Радищева, у декабристов (главным образом в агитационных песнях Бестужева и Рылеева), у Грибоедова и Пушкина, но существовала в форме обобщенного политического протеста. Лермонтов придает ей конкретно-психологический смысл (не только трагедия класса, но и трагедия единичного человека), предвосхищая этим «Записки охотника», крестьянские поэмы Некрасова, в конечном счете «Пошехонскую старину» Салтыкова<sup>125</sup>.

При всем том «Сашка» отнюдь не натуралистический роман в стихах; «Сашка» — ироническая поэма с лирическим автором и скептическим

<sup>125</sup> Личная трагедия крепостного показана в повести Н. Павлова «Именины» (вышла в 1835 году [Павлов Н. Ф. Три повести. М., 1835]), но в ней идет речь об интеллигенте из крепостных. То же и в повести Тимофеева «Художник» [Т. м. ф. а. Художник. СПб., 1834]

героем; и весь пестрый и мрачный бытовой материал, которым она нагружена, служит прежде всего средой для развития этого героя.

Не только в «Сказке для детей», но и в «Сашке» Лермонтов не откасался от своего демона; он показал психологическое становление «демона» в грязном, грубом, насильническом быту. Смерть матери, любовь к Мавруше, сначала восторженная, потом загрязненная постыдными подробностями, тяжелые, граничащие с ненавистью отношения с отцом, школа, свет, Тирза — моменты этого становления.

Лермонтов анализирует психические явления, чрезвычайно конкретные и скрытые; касается темных участков душевной жизни, которые никогда еще не попадали в кругозор русской поэзии и русской прозы. Многое здесь непосредственно ведет к Тургеневу, к Достоевскому и Толстому. К Достоевскому, например, — анализ тягостных и унижительных впечатлений, отлагающихся в сознании ребенка, отравляющих, травмирующих это сознание:

Он был дитя, когда в тесовый гроб  
Его родную с пеньем уложили,  
Он помнил, что над нею черный поп  
Читал большую книгу, что кадили,  
И прочее... и что, закрыв весь лоб  
Большим платком, отец стоял в молчанье,  
И что когда последнее лобзанье  
Ему велели матери отдать,  
То стал он громко плакать и кричать,  
И что отец, немного с ним поспоря,  
Велел его посечь... (конечно, с горя).

Если о Достоевском заставляет вспомнить комплекс ненависти к отцу, то Толстого напоминает изображение случайных деталей, механически проникающих в потрясенное горем сознание:

...закрыв весь лоб  
Большим платком, отец стоял в молчанье...

Психологический анализ Лермонтова в то же время анализ социальных отношений. Отец Сашки не просто дурной отец, он представитель враждебного и торжествующего мира русской крепостнической действительности; история Сашки показывает, как этот мир опустошает человека, рожденного «с гордой душой», разлагает его цинизмом.

Жестокий психологический анализ «Сашки» зашел так далеко, что какие-то вещи оттуда уже прямо просились в прозу. По-видимому, параллельно и создавался «Герой нашего времени».

Значение «Сашки» как художественного произведения не следует преувеличивать: это опыт, неотделанный, незаконченный, брошенный, вероятно, по внутренним причинам, но в эволюции Лермонтова очень существенный. Здесь сквозь грубую эротику, сквозь натуралистические излишества пробился мощный порыв к овладению конкретным, обозначились невиданные еще возможности Лермонтова-психолога, Лермонтова — социального бытописателя.

Лермонтов оставлял вещи незаконченными часто с тем, чтобы написать их в новой редакции. Он бросил «Княгиню Лиговскую» — и написал «Героя нашего времени». Он бросил «Сашку» — и, быть может, написал бы грандиозный роман в стихах о русской жизни.

## Глава шестая

### «Герой нашего времени»

В заметке о переводе романа Констана «Адольф» Пушкин писал: «Бенжамен Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона». Итак, для Пушкина — «байронизм» не начался и не кончился Байроном. Творчество Байрона — этап (чрезвычайно существенный) в том течении романтизма, которое сосредоточилось на судьбе человеческой личности, раздел в общеевропейской «истории молодого человека». Этого «молодого человека» породила эпоха послереволюционной и посленаполеоновской реакции. Обычно это представитель привилегированных классов, но внутренне деклассированный, представитель поколения, оторвавшегося от дореволюционных церковно-феодальных устоев и вместе с тем пережившего крушение революционных идей. То тот, то другой из этих моментов — в зависимости от идеологии писателя — ложится в основу личной трагедии героя. Так, писатели-эмигранты создают образ «ноющего» молодого человека («Рене» Шатобриана, «Адольф» Б. Констана), с особенной отчетливостью представленный впоследствии у Мюссе.

Шатобриан осуждает своего героя с позиций христианского идеализма. Старик-священник обращается к Рене с уничтожающей речью: «Я вижу перед собой молодого человека, упорно цепляющегося за свои химерические вымыслы, всем недовольного, уклоняющегося от общественных обязанностей, чтобы предаваться бесполезным мечтаниям. Не

думайте, сударь, что всякий, кто видит мир в мрачном свете, может считать себя избранной натурой. Мы ненавидим людей и жизнь только по недостатку дальновидности. Взгляните поглубже — и вы убедитесь, что страдания, на которые вы жалуетесь, только призраки». Б. Констан пишет в «Адольфе»: «Я ненавижу самодовольство ума, воображающего, что он в состоянии оправдать то, что он объясняет; я ненавижу его тщеславие, когда он занимается собой, описывая зло, которое он сделал <...> и невредимый парит среди развалин, анализируя себя, вместо того, чтобы каяться».

Мюссе — ученик Байрона, но он превратил байронизм в средство для выражения идей, прямо противоположных байроновским. Герои Мюссе тоскуют по навеки утраченной целостности религиозного сознания. Это потерянный рай, и они готовы проклясть все, что лишило их этого рая, — революцию, просветительную философию, Вольтера.

В 1833 году Мюссе писал в «Ролла»:

Vois-tu, vieil Arouet? Cet homme plein de vie,  
 Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,  
 Sera couché demain dans un étroit tombeau.  
 Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie?  
 Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner  
 Ni consolation ni lueur d'espérance.  
 Si l'incrédulité devient une science,  
 On parlera de Jacques, et, sans la profaner,  
 Dans la tombe, ce soir, tu pourrais l'emmener.

.....  
 Voilà pourtant ton oeuvre, Arouet, voilà l'homme  
 Tel que tu l'as voulu. — C'est dans ce siècle-ci,  
 C'est d'hier seulement qu'on peut mourir ainsi.

.....  
 L'hypocrisie est morte, on ne croit plus aux prêtres;  
 Mais la vertu se meurt, on ne croit plus à dieu.  
 Le noble n'est plus fier du sang de ses ancêtres;  
 Mais il le prostitue au fond d'un mauvais lieu<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> Ты видишь, старик Аруэ? Этот человек, полный жизни, покрывающий жгучими поцелуями эту прекрасную грудь, завтра будет лежать в тесном гробу. Бросишь ли ты на него взгляд, исполненный зависти? Будь спокоен, он прочел твои произведения. Ничто не может ему дать ни утешения, ни проблеска надежды. Если неверие станет наукой, то начнут говорить о Жаке, и сегодня вечером ты сможешь его привести в свою могилу, не осквернив ее...

Вот дело твоих рук, Аруэ, вот человек такой, как ты хотел. Только в этом веке, только со вчерашнего дня научились умирать таким образом... Когда умирает лицемерие, то перестают верить священникам. Но когда умирает добродетель, то перестают верить в бога. Дворянин уже не гордится кровью своих предков, а prostituiрует ее в грязных притонах (*фр.*).

В противоположность упадочной линии романтического индивидуализма, творчество самого Байрона питалось идеями Французской революции. Если трагедия героев Шатобриана — Мюссе — в крушении феодального мира, то трагедия героев Байрона — в крушении революции, в торжестве политической и культурной реакции, обрекающей их на бесплодное бунтарство.

В русской литературе образ разочарованного молодого человека прививается именно в этой байронической концепции. События 14 декабря 1825 года, трагически пережитые всей русской интеллигенцией, обновили политический смысл байронизма. Ибо на ближайшее время индивидуалистический протест оказался единственно возможным ответом на нестерпимую действительность. Печорин — характернейший из героев позднего русского байронизма. Впоследствии печоринский тип в русской литературе начинает вырождаться. И это происходит как раз в конце 40-х — в 50-х годах, когда в жизнь страны вступили иные социальные силы, когда разночинная демократическая интеллигенция начинает новую освободительную борьбу. В условиях нового соотношения классовых сил печоринский протест кажется архаичным. На месте Печорина появляются тургеневские «лишние люди»; одновременно возникают попытки разоблачить Печорина. Пародийного Печорина дает Тургенев в Лучкове (повесть «Бреттер»), Писемский в Батманове, Авдеев в Тамарине, о котором Чернышевский говорил, что Тамарин — «это Грушницкий, явившийся Авдееву в образе Печорина», и пр.<sup>127</sup>

Добролюбов высоко ценил Лермонтова. Но Добролюбов рассматривал литературные явления как политический борец. И для него Печорин уже звено в ряду лишних людей и обломовых русской литературы:

«Давно уже замечено, что все герои замечательнейших русских повестей и романов страдают от того, что не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности. Вследствии того они чувствуют скуку и отвращение от всякого дела, в чем представляют разительное сходство с Обломовым <...>

Типы, созданные сильным талантом, долговечны; и ныне живут люди, представляющие как будто сколок с Онегина, Печорина, Рудина и пр., и не в том виде, как они могли бы развиваться при других обстоятельствах, а именно в том, в каком они представлены Пушкиным, Лермонтовым, Тургеневым. Только в общественном сознании все они более и более превращаются в Обломова.

---

<sup>127</sup> Об этих вариантах печоринского типа см. в статье И. Н. Розанова «Отзвуки Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 281–286).

Пока не было работы в виду, можно было еще надувать этим публику, можно было тщеславиться тем, что мы вот, дескать, все-таки хлопочем, ходим, говорим, рассказываем. На этом и основан был в обществе успех людей, подобных Рудину <...> Тогда и Печорин, и даже Онегин, должен был казаться натурой с необъятными силами души. Но теперь уже все эти герои отодвинулись на второй план, потеряли прежнее значение, перестали сбивать нас с толку своей загадочностью и таинственным разладом между ними и обществом, между великими их силами и ничтожностью дел их.

Теперь загадка разъяснилась,  
Теперь им слово найдено.

Слово это — обломовщина». («Что такое обломовщина?»)

Итак, по мнению Добролюбова, значение образа Печорина изменилось потому, что изменилось общественное сознание. Добролюбов сознательно ставил перед собой задачу борьбы с лишними людьми, с упадочными настроениями, с либерализмом. Время оценки Печорина как факта исторического — в 50-х годах еще не пришло. Сейчас, рассматривая Печорина исторически, мы в первую очередь обращаемся к Белинскому, который говорил о Печорине как современник, видел в Печорине совершенное выражение страданий и противоречий своего поколения.

Касаясь вопроса о западноевропейских источниках «Героя нашего времени», исследователи постоянно указывают на такие произведения, как «Рене» Шатобриана, «Адольф» Бенжамена Констана, «Исповедь сына века» Мюссе, «Оберман» Сенанкура<sup>128</sup>. Все это справедливо, особенно когда речь идет не столько о конкретных совпадениях, сколько об общих тенденциях европейского романа, но несомненно и то, что по идеологической своей атмосфере «Герой нашего времени» ближе всего к Байрону, хотя Байрон не писал романов в прозе.

Если понимать байроновскую и лермонтовскую демоническую тему как тему неудавшихся порывов к субъективной свободе, то связь печоринства с демонизмом ясна. Первоначально Лермонтов либо переносил конфликт всецело в область единичного сознания, как в «Маскараде», либо трактовал его иносказательно, как в «Демоне». В «Герое нашего времени» конфликт расшифрован. Здесь уже не демон в качестве символа протестующей личности, но сама эта личность в условиях русской действительности николаевской поры. Изменение исходной предпосыл-

<sup>128</sup> Наиболее подробным образом эти вопросы освещены в книге С. Родзевича «Лермонтов как романист» (Киев, 1914).

ки с иносказательной на реальную повлекло за собой изменение всей структуры произведения. Вот почему «Герой нашего времени» — новый и решающий этап становления лермонтовского реализма.

Так же как демон из «Сказки для детей», так же как Сашка. Печорин — последнее звено в эволюции лермонтовского демона.

Но этот черт совсем иного сорта:  
Аристократ и не похож на черта.

Герой «Сказки для детей» тоже еще иносказателен. Печорин ближе к Сашке; так же как Сашка, он демон в быту, — не символ, не байронический идеал, но факт русской жизни. И в гораздо большей степени, чем Сашка, потому что в «Герое нашего времени» субъективный момент иронии уже не имеет решающего значения.

Впрочем, именно в предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов писал: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое, и тем не менее смертельное, которое под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар». Итак, Лермонтов заявляет, что пользуется страшным орудием «современной образованности» — иронией.

Но здесь иронию собственно следует понимать в бытовом значении этого слова — как тонкий способ обличения<sup>129</sup>. Специфическая же атмосфера романтической иронии — в «Герое нашего времени» снята.

Для иронического самосозерцания и самоотражения в «Герое нашего времени» отсутствует основное условие — авторское я, удваивающееся в герое; напротив того, здесь приняты все меры к тому, чтобы спрятать автора. В «Бэле» и в «Максиме Максимыче» между автором и изображаемой им действительностью поставлены два рассказчика — «издатель» бумаг Печорина, путешествующий офицер, и сам Максим Максимыч. Всякий сказ выражает не речевое сознание автора, объемлющее произведение в целом, но социально-психологическую природу данного персонажа. В частности оба лермонтовских рассказчика совершенно не склонны к иронии, — не только Максим Максимыч, с его

---

<sup>129</sup> В этом же смысле употребляет Лермонтов это слово в предисловии к «Журналу Печорина»: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. "Да это злая ирония", — скажут они — "Не знаю!"»



простодушием и просторечием, но и скромный «путешествующий офицер», который ближе к Ивану Петровичу Белкину, чем, скажем, к образу автора в «Сашке».

Впрочем, речевой стиль рассказчиков у Лермонтова последовательно не выдержан. Иногда армейское просторечие Максима Максимыча всячески подчеркивается: «Что было с нею <с Бэлой> мне делать? Я, знаете, никогда с женщинами не обращался; думал, думал, чем ее утешить, и ничего не придумал; несколько времени мы оба молчали... *Пренеприятное положение-с!*» В то же время Лермонтов заставляет штабс-капитана говорить вещи, явно выходящие за пределы его речевых возможностей. В литературе о Лермонтове уже отмечалось, что в устах Максима Максимыча совершенно условный характер имеет передача рассказа Печорина о себе самом и рассказов Казбича. Здесь должна была бы образоваться целая система «сказов», как бы вложенных один в другой. Путешествующий офицер передает рассказ Максима Максимыча, который в свою очередь передает рассказ Печорина или Казбича. Но на самом деле и Печорин и Казбич выступают со всеми своими речевыми особенностями, минуя промежуточных рассказчиков.

То же можно сказать о романтическом слоге Азамата в передаче Максима Максимыча: «В первый раз, как я увидел твоего коня, — продолжал Азамат, — когда он под тобой крутился и прыгал, раздувая ноздри, и кремни брызгами летели из-под копыт его, в моей душе сделалось что-то непонятное...» Но тотчас же за окончанием этого романтического монолога следует резкий переход к разговорной, социально окрашенной речевой манере Максима Максимыча: «Мне послышалось, что он заплакал; а надо вам сказать, что Азамат был преупрямый мальчишка, и ничем, бывало, у него слез не выбьешь, даже когда он был помоложе».

Не свободен от стилистических противоречий и образ «издателя» записок Печорина. Он ведь явно задуман в духе Белкина — как простой человек, человек здравого смысла и ограниченный своим здравым смыслом. А между тем по временам Лермонтов прорывается и говорит через «издателя» своим собственным голосом. Так в предисловии к «Журналу Печорина», где высказаны мысли, которые явно не по плечу «путешествующему офицеру»: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа <...>», «<...> мы почти всегда извиняем то, что понимаем <...>» и т. д. Тот же подлинный лермонтовский голос слышится и в лирических описаниях природы, и в таких строках: «<...> какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и 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, какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять».

Но тут же рассказчик превращается в любознательного и немудрящего путешественника: «Мне страх хотелось вытянуть из него, — говорит он о Максиме Максимыче, — какую-нибудь историйку, — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям. Между тем чай поспел; я вытащил из чемодана два походные стаканчика, налил и поставил один перед ним». Так речевой характеристикой Лермонтов от времени до времени напоминает, что в книге нет автора, а есть рассказчик. Несмотря на некоторую невыдержанность, социальная окраска речи Максима Максимыча очень важна. Прежде всего важна идеологически, поскольку Максим Максимыч противопоставлен Печорину как представитель демократической среды. Издатель же записок Печорина, в отличие от Максима Максимыча, существует как рассказчик не потому, чтобы к нему было прикреплено социально-характерное языковое начало, но для того главным образом, чтобы настоящий автор мог уйти со сцены, воздержаться от непосредственной оценки Печорина. Значение Печорина должно определиться из совокупности всех предложенных в романе аспектов его личности. Один из этих аспектов дает сам Печорин, поскольку, начиная с «Тамани», он сам выступает в роли рассказчика.

С Печориным в роман входит ирония, но она остается иронией Печорина, не отождествляясь с жизнеощущением автора. В Печорине сосредоточены все признаки иронического отношения к жизни — те самые, что в «Сказке для детей», в «Сашке» Лермонтов непосредственно приписывает лирическому герою. Печорин страдает раздвоенностью сознания: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его <...>» «Силы необъятные», которые чувствует в себе Печорин, скрыты под маской цинизма и равнодушия. Но маска не была бы маской, если б за нею не обнаруживалась от времени до времени истинная сущность человека. Белинский говорил о чувстве добра и истины у Печорина; это стоит в связи со всей концепцией лермонтовского демонизма, понимаемого Белинским как утверждение через отрицание.

Лермонтов напоминает об истинной сущности Печорина без всякого нажима, умышленно короткими, сдержанными фразами. По словам Максима Максимыча, после смерти Бэлы лицо Печорина «ничего не выражало особенного», но вслед за тем Максим Максимыч вскользь говорит, что «Печорин был долго нездоров, исхудал, бедняжка»... Встретившись с Печориным, старик спрашивает:

«А помните наше житье-бытье в крепости?.. А Бэла?..

Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся...

«Да, помню!» — сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...» Здесь «самоодергивание» подчеркнуто. Печорин готов «броситься на шею» к Грушницкому, если тот откажется участвовать в замысле драгунского капитана. Во время последнего свидания с Мери он близок уже к тому, чтобы упасть к ее ногам, и тогда спешит заговорить «с принужденной усмешкою» и т. д.

Так создается знакомая нам по ироническим поэмам атмосфера маскировки чувства.

В лермонтовской драме 1836 года «Два брата» демонический герой Александр произносит следующий монолог: «Да!.. такова была моя участь со дня рождения... все читали на моем лице какие-то признаки дурных свойств, которых не было... но их предполагали — и они родились. Я был скромн, меня бранили за лукавство — я стал скрытен. — Я глубоко чувствовал добро и зло — никто меня не ласкал — все оскорбляли — я стал злопамятен. Я был угрюм, — брат весел и открыт — я чувствовал себя выше его — меня ставили ниже — я сделался завистлив. — Я был готов любить весь мир — меня никто не любил — и я выучился ненавидеть...» и т. д. В «Герое нашего времени» этот текст с незначительными изменениями передан Печорину.

Однако в психологически-сложном контексте «Героя нашего времени» подобные признания звучали бы чересчур примитивно. И Печорин обращается с этими признаниями к княжне Мери, «приняв глубоко тронутый вид», а по окончании монолога замечает: «Сострадание — чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце».

Лермонтов не изменил текста, он изменил только отношение к тексту. Слова, которые в устах Александра были прямыми и однозначными, в устах Печорина приобретают сложный и переменный смысл, так что содержание их утверждается и отрицается в одно и то же время. Точнее говоря — все, что в них утверждается, подвергается в то же время сомнению и переоценке. Беспреданное критическое саморассмотрение — неотъемлемое свойство сознания Печорина, находящее себе выражение в его стиле. «Печорин, сам не замечая, такой же фразер, как Грушницкий», — писал Огарев<sup>130</sup>. Но Огарев не учел, что Грушницкий прежде всего отличается от Печорина отсутствием иронии и отсутствием критического саморассмотрения.

<sup>130</sup> Огарев Н. П. Предисловие к сборнику «Русская потаенная литература» // Стихотворения. Л., 1937. Т. I. С. 332.

«Грушницкий успел принять драматическую позу с помощью костыля и громко отвечал мне по-французски:

— *Mon cher, je hais les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoûtante*<sup>131</sup>.

Хорошенькая княжна обернулась и подарила оратора долгим любопытным взором. Выражение этого взора было очень неопределенно, но не насмешливо, с чем я внутренне от души его поздравил...

— Ты говоришь об хорошенькой женщине, как об английской лошади, — сказал Грушницкий с негодованием.

— *Mon cher, — отвечал я ему, стараясь подделаться под его тон, — je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule*»<sup>132</sup>.

Печорин мог бы сказать подобную фразу вовсе и не пародируя Грушницкого. Но только Печорин знает то, о чем не подозревает Грушницкий, — что подобные фразы стоят уже на грани комического. И напрасно Лермонтова старались поймать на том, что Печорин и Грушницкий говорят одинаковые вещи. Гораздо важнее то, что у них разное отношение к вещам, которые они говорят.

Соотношение между Печориным и Грушницким до конца раскрывается только на фоне истории русского «байронического героя». К концу 30-х годов этот герой был уже в достаточной мере разоблачен и осмеян. Кюхельбекер еще в 1824 году писал о русских «Чайльдах-Гарольдах, едва вышедших из пелен...». Пушкин в 1830 году пародирует этот тип в «Барышне-крестьянке»:

«Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нем с ума».

Сенковский во второй половине 30-х годов на страницах «Библиотеки для чтения» систематически издевается над демоническими характерами, трактуя их, впрочем, как порождение французской неистовой словесности.

В 1839 году требовалась смелость, чтобы провозгласить героем времени — многократно осмеянного разочарованного героя. Лермонтов это

---

<sup>131</sup> Мой милый, я ненавижу людей, чтобы их не презирать, потому что иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом (*фр.*).

<sup>132</sup> Мой милый, я презираю женщин, чтобы их не любить, потому что иначе жизнь была бы слишком смешной мелодрамой (*фр.*).

сделал, следуя импульсу, о котором Герцен писал в своей книге «О развитии революционных идей в России»: «Тип Онегина до такой степени национален, что встречается во всех романах и во всех поэмах, которые имели хоть некоторую популярность в России, и не потому, что этот тип хотели списывать, а оттого, что его постоянно видишь около себя или в себе самом».

Но зрелый Лермонтов не мог уже пройти мимо многолетней полемики и борьбы с демонизмом. Он создал Грушницкого — и тем самым по-своему включился в эту борьбу. Первый, он показал, что в русской культуре существуют два «разочарования», что это явления разные, хотя и связанные между собой. С одной стороны — подлинное неприятие жизни, глубоко коренящееся в социальных предпосылках последекабристской эпохи, оплаченное тяжкими душевными страданиями; с другой стороны — его пустая форма, подражательный байронизм — одна из разновидностей вульгарного романтизма 30-х годов.

Грушницким Лермонтов ограждает Печорина от пошлой стороны «демонизма». Фигура Грушницкого свидетельствует о том, что Лермонтов подошел к Печорину критически, осторожно, учитывая все, что можно возразить против этого героя. Он не восхищается Печориным, как некогда восхищался демоном; но на данном этапе он только через Печорина может выразить то, что видит «около себя или в себе самом».

Романтическая ирония — принадлежит Печорину. Это уже не жизнеощущение автора, воплощаемое в центральном персонаже, но факт душевной жизни этого персонажа. В своем дневнике Печорин, романтический и субъективный герой, привносит с собой определенный стиль — субъективный, лирический, иронический. Но стиль этот, отражая образ Печорина, вовсе не объемлет действительность, представленную в романе, как не объемлет ее «простонародная» речь Максима Максимыча. Другое дело, что речь Печорина ближе к предполагаемой нами речевой системе автора, — ближе, но не тождественна ей. Потому что иначе — как мог бы автор постигнуть и показать Максима Максимыча в его противоположности Печорину. Автор вмещает речевые стили своих рассказчиков, выражающие их жизнеощущение, и тем самым охватывает сполна тот объективный мир, который каждый из них воспринял в определенном сужении и преломлении. Теперь не происходит уже слияния лирического я с центральным героем. Автор шире своих героев, в частности главного своего героя, и это позволяет ему судить и осудить Печорина в его моральной и социальной (ибо для Лермонтова бедный штабс-капитан — представитель демократического, народного начала) тягбе с Максимом Максимычем. Сцена встречи Печорина с Максимом Макси-

мычем на постоялом дворе — это суд над Печориным, над эгоистическим субъективным сознанием, над современным человеком, «мечтательно преданным безмерно» и проходящим мимо конкретной действительности. В этой сцене Лермонтов опрокидывает романтическую философию гениальности. Ведь по романтической формуле соотношения между гениальной натурой и обществом Максим Максимыч должен был бы явиться представителем тупоумной толпы, попирающей непризнанного гения. Вместо того в Максиме Максимыче воплощены мудрость и прямотушия народа; это образ *маленького человека*, связывающий творчество Лермонтова и с «Повестями Белкина», и с французским социальным романом, и с будущим гуманистическим и демократическим направлением русской литературы.

«Давно уже не слышно было ни звона колокольчика, ни стука колес по кремнистой дороге, а бедный старик еще стоял на том же месте в глубокой задумчивости». — Это суд над Печориным. Но в этой сцене все три действующих лица показаны в своем непонимании смысла происходящего. Печорин показан в ограниченности и ослеплении эгоцентризма. Максим Максимыч — в ограниченности своих бытовых понятий, в силу которой он поведение Печорина может объяснить только светским фатовством: «Где нам, необразованным старикам, за вами гоняться!.. Вы молодежь светская, гордая: еще пока здесь под черкесскими пулями, так вы туда-сюда <...> а после встретитесь, так стыдитесь и руку протянуть нашему брату <...>» Рассказчик в этой сцене для того и существует, чтобы не понимать Печорина: «Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном. И отчего? Оттого, что Печорин, *в рассеянности или от другой причины*, протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею». «Причину», по которой Печорин холодно протянул руку старому штабс-капитану, может объяснить только автор, хотя прямая авторская речь ни разу не звучит в романе. Он объясняет это совокупностью произведения, вещающего и Максима Максимыча со всей узостью и чистотой его понятий, и Печорина, запутавшегося в собственной иронии.

Отделение автора от героя, автор, скрывающийся за рассказчиком, чтобы оставить за собой право конечных идеологических обобщений, — все это огромный шаг вперед к постижению конкретной и объективной действительности, по сравнению с романтической иронией, которая была критикой субъективизма с субъективных же позиций, признанием субъективизма в собственном бессилии.

Аполлон Григорьев именно так, не выходя за пределы субъективизма, попытался истолковать переход лермонтовского демонического героя из плана грандиозного в план иронический:

«Таким образом, даже и по наступлении той минуты, с которой в натуре нравственной должно начаться правильное, т. е. комическое отношение к собственной мелочности и слабости, гордость, вместо прямого поворота, предлагает нам изворот. Изворот же заключается в том, чтобы поставить на ходули бессильную страстность души, признать ее требования все-таки правыми; переживши минуты презрения к самому себе и к своей личности, сохранить, однако, вражду и презрение к действительности. Посредством такого изворота лицо Звездича, в процессе лермонтовского развития, переходит в тип Печорина. В сущности, что такое Печорин?

— Смесь Арбенинских беззаконий с светской холодностью и бессовестностью Звездича, которого все неблестящие и невыгодные стороны пошли в создание Грушницкого, существующего в романе исключительно только для того, чтобы Печорин, глядя на него, как можно больше любовался собою, и чтобы другие, глядя на Грушницкого, более любовались Печориным... Что такое Печорин? Поставленное на ходули бессилие личного произвола! Арбенин с своими необузданно самолюбивыми требованиями *провалился* в так называемом свете: он явился снова в costume Печорина, искушенный сомнением в самом себе, более уже хитрый, чем заносчивый, — и так называемый свет ему поклонился...»<sup>133</sup>

Ап. Григорьев не заметил существеннейшей разницы между Арбениным и Печориным. Арбенин — это символическое выражение мироощущения поэта, одна из проекций лирического я. Печорин — это явление русской действительности, социальный и психологический факт. Психологизм изнутри перестроил демоническую концепцию Лермонтова.

Бурный расцвет психологизма во французской романтической прозе 30-х годов — явление в высшей степени знаменательное. Именно психологизм — то ответвление романтической культуры, из которого реалистический метод развивался в первую очередь. Психологизм вышел из романтического интереса к личности, но преодолел субъективность, сделав основные моменты индивидуалистического сознания — иронию, рефлексию, демонизм — предметом рассмотрения со стороны.

Европейская литература давно уже, со времен сентиментализма, углубилась в душевную жизнь человека. Но сентиментализм рассматривал чувство как единый более или менее неизменный комплекс, прикреплённый к тому или иному персонажу.

<sup>133</sup> Григорьев А. Сочинения. СПб., 1876. Т. I. С. 271–272.

Психологизм, как известно, начался там, где началось противоречие и взаимодействие, где переживание распалось на отдельные моменты и каждый отдельный момент стал определяться взаимодействием между внутренней жизнью человека и обстоятельствами, в которые он поставлен.

В этой связи раскрывается особое значение романтической рефлексии и иронии для развития психологизма. Рефлектирующее и ироническое сознание — это и есть сознание противоречивое, разорванное. Принцип противоречия нужно только было перенести из области философских категорий в область конкретных наблюдений над душевной жизнью человека. Не случайно, что психологизм первоначально возникает на почве обостренной рефлексии — в «Обермане» Сенанкура, в «Адольффе» Б. Констана, в романах Стендаля и пр.

В русской литературе конца 30-х годов именно творчество Лермонтова со всей наглядностью представило этот переход от непосредственных лирических излияний, от абстрактно-символического выражения содержания сознания к его анализу.

Элементы иронического сознания — раздвоенность, маскировка чувства, резкие переходы от трагического к комическому, от возвышенного к тривиальному — в «Герое нашего времени» рассматриваются как психологические акты склонного к рефлексии человека, а склонность к рефлексии в свою очередь обосновывается социально. После безуспешной погони за Верой Печорин, «изнуренный тревогами дня и бессонницей <...> упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал <...>»

«И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие исчезли как дым; душа обессилела, рассудок замолк, и если бы в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся.

Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову, и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? — не все ли кончено между нами? Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться.

Мне, однако, приятно, что я могу плакать. Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок».

Здесь обычная для иронического героя аффектация бессердечности, маскировка и разрушение собственных чувств как бы наложены на психо-физиологический анализ смены душевных состояний.



Всякий психологический анализ имеет дело с нормами душевной жизни, и он несовместим с изображением гениальных, титанических натур.

Принципиальный отказ от романтической грандиозности в «Герое нашего времени» всячески подчеркнут. Грушницкий — пародия на грандиозность; Максим Максимыч — это антитезис грандиозности; Печорин — это демон в быту, демонический характер, введенный в рамки психологических норм.

Даже княжна Мери, которая могла бы быть романтической героиней, полюбившей своего героя вплоть до забвения светских условностей, — и она подверглась критическому рассмотрению. Лермонтов сумел, не разрушая обаяния этого образа, анализом уничтожить в нем романтическую «высокость». Итоги этого рассмотрения сформулированы в разговоре Печорина с Грушницким. В уста Печорина Лермонтов вкладывает блестящую программу характера:

«Да, она недурна... Только берегись, Грушницкий! Русские барышни большею частью питаются только платонической любовью, не примешивая к ней мысли о замужестве; а платоническая любовь самая беспокойная. Княжна, кажется, из тех женщин, которые хотят, чтоб их забавляли; если две минуты сряду ей будет возле тебя скучно, — ты погиб невооруженно: твое молчание должно возбуждать ее любопытство, твой разговор — никогда не удовлетворять его вполне; ты должен ее тревожить ежеминутно; она десять раз публично для тебя пренебрежет мнением и назовет это жертвой, а чтоб вознаградить себя за это, станет тебя мучить, — а потом просто скажет, что она тебя терпеть не может. Если ты над нею не приобретешь власти, то даже ее первый поцелуй на даст тебе права на второй: она с тобой накокетничается вдоволь, а года через два выйдет замуж за уроды, из покорности к маменьке, и станет себя уверять, что она несчастна, что она одного только человека и любила, то есть тебя, но что небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, хотя под этой толстой, серой шинелью билось сердце страстное и благородное...»

Эта программа женского характера собственно гораздо шире того, что реализовано в образе княжны Мери. Характер этот весь на противоречиях, но образованных не путем механического подбирания контрастов: каждое противоречие закономерно вытекает из общей предпосылки, которую дает Лермонтову социальный анализ светской среды и ее бытовых критериев.

Женщина, выходящая замуж за нелюбимого человека «из покорности к маменьке», — это ведь пушкинская Татьяна. Но Пушкин, раскры-

вая душевную жизнь Татьяны, не подверг ее дробному психологическому анализу. Если психологизм в свое время уже послужил поводом для обвинения Пушкина в «мелочности содержания», тем неизбежнее должен был вызвать подобные обвинения лермонтовский психологический метод.

Верный своим идеалистическим позициям и теории высокого романтизма, Шевырев писал по поводу «Героя нашего времени»:

«Исполинскими характерами, которые создало воображение двух величайших поэтов нашего столетия, питается по большей части вся поэзия современного Запада, по мелочам изображая то, что в созданиях Гете и Байрона является в поразительной и великой целости. Но в этом-то и состоит одна из многих причин упадка западной поэзии: то, что идеально велико в Фаусте, Манфреде и Дон-Жуане, то, что имеет в них значительность всемирную в отношении к современной жизни, то, что возведено до художественного идеала, — низводится во множестве французских, английских и других драм, поэм и повестей до какой-то пошлой и низкой действительности!..

Зло, как главный предмет художественного произведения, может быть изображаемо только крупными чертами идеального типа <...>

Поэзия может разбирать недуги сего последнего главными предметами своих созданий, но только в широких, значительных размерах; если же она будет дробить их по мелочам, вникать во все подробности гниения жизни, и здесь черпать главное вдохновение для маленьких своих созданий, — тогда унизит она свое бытие и изящное и нравственное, и сойдет ниже самой действительности. Поэзия допускает иногда зло героем в свой мир, но в виде Титана, а не Пигмея»<sup>134</sup>.

Так колоссальному Печорину Белинского Шевырев противопоставляет Печорина — «пигмея зла», исчадие реализма.

Вокруг Печорина разгорелись страстные споры. В первую очередь — спор об оценке. Положительный Печорин герой или отрицательный? Что такое Печорин — идеал или сатира на поколение? Эта постановка вопроса характерна для современников, привыкших к идеальной, символической функции байронических героев. Между тем для Лермонтова уже почти так же трудно ответить на вопрос — хорош или плох Печорин, как Толстому было бы трудно ответить на вопрос — хорош или плох, скажем, Вронский.

Печорин — характер, изображаемый не для того, чтобы служить идеалом или пугалом, но потому, что он существует. Именно это и

---

<sup>134</sup> Москвитянин. 1841. Ч. I. № 2. С. 534–535.

декларировал Лермонтов в своем предисловии ко второму изданию романа: «<...> не думайте, однако <...> чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал».

При всем том «Герой нашего времени» неразрывно связан с демонической темой, темой протеста, проходящей через все творчество Лермонтова, — связан как антитезис и как новый этап развития. Ранняя поэзия Лермонтова, с ее крайне субъективной трактовкой этой темы, не была современникам известна, но для них достаточно было и того, что «Герой нашего времени» принадлежал к типу романов — стихотворных и прозаических — о разочарованном молодом человеке. А в романтическую эпоху этот род литературы неизменно вызывал подозрения в автобиографизме. Писатели — в предисловиях, в позднейших высказываниях, иногда в самом тексте — столь же неизменно опровергали эти подозрения (так поступил и Лермонтов в предисловии ко второму изданию романа); но читатель склонен был рассматривать эти опровержения как некую традицию жанра, как ироническую игру, в которой отрицаемое утверждается. В письме-предисловии к четвертой песне «Чайльд-Гарольда» Байрон, раскрывая карты, писал: «Что же касается последней песни, то в ней еще менее говорится о страннике, чем в предыдущих, а то небольшое — мало или почти совсем не отделено от автора, говорящего от своего имени. Дело в том, что мне надоело проводить между ними черты, которую все решились не замечать».

Понятно, что проблема соотношения Лермонтова и Печорина возникла сразу. Для Бурачека, рецензировавшего роман в ультра-реакционном журнале «Маяк», дело обстояло просто: безнравственный человек Лермонтов, списав с себя портрет, изобразил безнравственного человека Печорина<sup>135</sup>. Но тот же вопрос поднимает в статье 1840 года Белинский. Однако Белинский никоим образом не понимал это соотношение в духе эмпирического автобиографизма. Дело в том, что субъективность и автобиографизм могут совмещаться (как, например, у Байрона), но вовсе не должны совмещаться во что бы то ни стало. Как известно, Толстой широко пользовался автобиографическим и автопсихологиче-

<sup>135</sup> «Все действующие лица, — писал Бурачек, — кроме Максима Максимыча <...> на подбор удивительные герои; и, при оптическом разнообразии, все отлиты в одну форму — самого автора Печорина, генерал-героя, и замаскированы, кто в мундир, кто в юшку, кто в шинель, а присмотритесь: все на одно лицо и все — казарменные прапорщики, не перебесившиеся» (Маяк. 1840. Ч. IV. С. 217).

ским материалом, создавая таких героев, как Николенька Иртеньев, Нехлюдов («Утро помещика»), Оленин, Пьер Безухов, не говоря уже о Левине, в чьей судьбе личные обстоятельства и переживания Толстого воспроизводятся вплоть до деталей. Между тем объективность толстовского метода настолько очевидна, что никому не приходило в голову искать между Толстым и Левиным соотношение *того же порядка*, какое пытались установить между Лермонтовым и Печориным. Возможен и обратный случай, когда произведение субъективно при минимуме или при полном отсутствии биографических аналогий. Примером этому может служить хотя бы лермонтовский «Демон». В статье 1840 года Белинский как раз настаивает на разграничении двух этих понятий:

«<...> со стороны формы, изображение Печорина не совсем художественно. Однако причина этого не в недостатке таланта автора, а в том, что изображаемый им характер, как мы уже слегка и намекнули, так близок к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его. Мы убеждены, что никто не может видеть в словах наших желание выставить роман г. Лермонтова автобиографией. Субъективное изображение лица не есть автобиография: Шиллер не был разбойником, хотя в *Карле Мооре* и выразил *свой идеал* человека. Прекрасно выразился Фарнгаген, сказав, что на Онегина и Ленского можно бы смотреть, как на братьев Вульта и Вальта у Жан-Поля Рихтера, т. е. как на разложение самой природы поэта, и что он, может быть, воплотил двойство своего внутреннего существа в этих двух живых созданиях. Мысль верная, а между тем было бы очень нелепо искать сходных черт в жизни этих лиц с жизнью самого поэта.

Вот причина неопределенности Печорина и тех противоречий, которыми так часто опутывается изображение этого характера. Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное. Но этого, повторяем, не видно в создании Печорина».

При таком понимании субъективизма субъективное произведение символически выражает «внутреннее существо» поэта. Не говоря уже о лирике Лермонтова, эта концепция вполне приложима и к «Демону», и к «Мцыри», и к «Маскараду». Но в своей первой статье о Лермонтове Белинский считал возможным отчасти применить ее и к «Герою нашего времени».

Рассматривая знаменитую статью о «Герое нашего времени», не следует забывать, что она писалась в крайне сложный, переломный для Белинского период. Увлечение Белинского правогегельянскими идеями достигает апогея в 1838–1839 годах. Оно отчетливо выражено статьями

о «Горе от ума» и «Менцель, критик Гете», напечатанными в начале 1840 года. Но уже 4 октября того же года Белинский писал Боткину: «Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусной действительностью! <...> Боже мой, страшно подумать, что со мною было — горячка или помешательство ума — я словно выздоравливающий»<sup>136</sup>.

Первое полугодие 1840 года — это мучительный процесс «выздоровливания». Каждый прожитый день, каждое новое впечатление все больше расшатывают веру Белинского в «разумность» всего существующего. В письмах Белинского 1840 года отразился переживаемый им тяжелый кризис. В статьях этого периода Белинский еще пытается сохранить правогегельянскую позицию, хотя и здесь он не в состоянии заглушить происходящую в нем борьбу, она сказывается противоречиями, внезапным вторжением чужеродных, казалось бы, идей.

Статья о Лермонтове, над которой Белинский работал в апреле — мае 1840 года, в этом отношении особенно характерна.

Если бы Белинский был последователен, как в своем роде были последовательны Бурачек или Шевырев, то он с тогдашней своей точки зрения должен был бы строго осудить такое бунтарское произведение, как «Герой нашего времени», — а он вместо того восхитился этим произведением и прославил его. Но как бы то ни было, в тот момент Белинский не мог еще рассматривать трагедию Печорина как трагедию социальную; не мог хотя бы намеками (как он умел это делать впоследствии) показать Печорина в противоречии с «гнусной российской действительностью». Белинский трактует рефлексию Печорина в гегельянском плане — как антитезис к первоначальной бессознательной непосредственности, который в будущем еще должен смениться синтезом мудрого приятия жизни. Вот почему в своей статье Белинский так настаивает на «незрелости» Печорина. Печоринство — это только «момент» (по Гегелю) в становлении человеческого сознания.

Однако мудрое приятие жизни — это вопрос будущего, тогда как на данном этапе развития подлинными признаками человечности являются рефлексия, неудовлетворенность, неутрачивающая душевная тревога.

В статье о Лермонтове примирительное, правогегельянское истолкование как бы насильственно наложено на подлинную сущность этой статьи — на глубокое сочувствие печоринскому протесту, на любование порывами мятущегося духа.

«Что касается Лермонтова, — писал Анненков, — то Белинский, так сказать, овладевал им и входил в его созерцание медленно, постепенно,

<sup>136</sup> Белинский В. Г. Письма. Т. II. С. 163.

с насильем над собой. При первом появлении знаменитой Лермонтовской Думы: *“Печально я гляжу на наше поколение”* <...> Белинский <...> выразился коротко и ясно: “Это стихотворение энергическое, могучее по форме, — сказал он, — *но несколько прекраснодушное по содержанию.*” <...> Однако же Белинский не успел отделаться от Лермонтова одним решительным приговором. Несмотря на то, что характер лермонтовской поэзии противоречил временному настроению критика, молодой поэт, по силе таланта и смелости выражения, не переставал волновать, вызывать и дразнить критика. Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собой, которая и происходила на наших глазах <...>

<...> Белинский принялся защищать Лермонтова — на первых порах от Лермонтова же. Мы помним, как он носился с каждым стихотворением поэта, появившимся в “Отечественных записках” <...> и как он прозревал в каждом из них глубину его души, больное, нежное его сердце. Позднее он так же точно носился и с “Демоном”, находя в поэме, кроме изображения страсти, еще и пламенную защиту человеческого права на свободу и на неограниченное пользование ею <...>

Памятником усилий Белинского растолковать настроение Лермонтова в наилучшем смысле остался превосходный разбор романа “Герой нашего времени”, от 1840 года <...>. Белинский пишет <...> чисто адвокатскую защиту Печорина, в высшей степени искусственную и красноречивую»<sup>137</sup>.

Б. М. Эйхенбаум высказал чрезвычайно плодотворную мысль, что статья Белинского о «Герое нашего времени» писалась под непосредственным и очень сильным впечатлением от свидания с Лермонтовым в ордонансгаузе, что впечатление это во многом определило характер этой статьи, в частности необычайно высокую оценку Печорина, как бы не оправданную текстом романа («Печорин — это он сам, как он есть», — тогда же отзывается о Лермонтове Белинский в письме к Боткину)<sup>138</sup>.

«Но этому человеку нечего бояться: в нем есть тайное сознание, что он не то, чем самому себе кажется, и что он есть только в настоящую минуту. Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самих пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него... Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения,

<sup>137</sup> Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. СПб., 1881. Отд. 3. С. 41–43.

<sup>138</sup> См. вступительную статью Б. М. Эйхенбаума в: Лермонтов М. Ю. Сочинения. Л., 1940. (Большая серия «Библиотека поэта»).

как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь. Это лихорадки и горячки, а не подагра, не ревматизм и геморрой, которыми вы, бедные, так бесплодно страдаете. Пусть он клеветет на вечные законы разума, поставляя высшее счастье в насыщенной гордости; пусть он клеветет на человеческую природу, видя в ней один эгоизм; пусть клеветет на самого себя, принимая моменты своего духа за его полное развитие и смешивая юность с возмужалостью, — пусть... Настанет торжественная минута, и противоречие разрешится, борьба кончится, и разрозненные звуки души сольются в один гармонический аккорд!.. Даже и теперь он проговаривается и противоречит себе, уничтожая одною страницей все предыдущие: так глубока его натура, так врожденна ему разумность, так силен у него инстинкт истины».

Так же как Лермонтов, Печорин «носит маску» иронической клеветы на самого себя и на «вечные законы разума» (беседа в ордонансгаузе больше всего поразила Белинского тем, что наконец ему удалось увидеть Лермонтова без маски, «в настоящем свете»). Печорин велик, поскольку он подобен Лермонтову. А он подобен Лермонтову в том смысле, что сознание Печорина и сознание Лермонтова выражают один и тот же «момент» развития человеческого духа<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> Чернышевский писал о статье Белинского, посвященной «Герою нашего времени»: «Точно так же почти исключительно с художественной точки зрения рассматривается и «Герой нашего времени» Лермонтова (в книжках 7-й и 8-й 1840 года). Белинский замечает, что Печорин порожден отношениями, в которых совершается развитие его характера, что он дитя нашего общества; но этим сказанным вскользь замечанием и ограничивается он, не впадаясь в объяснение вопроса о том, почему именно такой, а не другой тип людей производится нашею действительностью. Он говорит только с общей исторической точки зрения, равно прилагающейся ко всякому европейскому обществу, о том, что Печорины принадлежат периоду рефлексии, периоду внутреннего распада человека, когда гармония, вводимая в человека природою, уже разрушена сознанием, но сознание не достигло еще полной власти над жизнью, чтобы дать ей новое, разумное единство, новую, высшую гармонию. Белинский прекрасно понимает характер Печорина, но только с отвлеченной точки зрения, как характер европейца вообще, донедельного до известной поры духовного развития, и не отыскивает в нем особенностей, принадлежащих ему, как члену нашего русского общества <...>

Точка зрения все еще слишком отвлеченна; она вполне прилагается к русской жизни, но только ровно на столько же, насколько не более, как и к английской, французской и т. д. жизни. Но уже одни эти места могли бы служить достаточным ручательством, что Белинский никогда не любил останавливаться на половине пути, из боязни, что с развитыми соединены свои опасности, как соединены они со всеми вещами на свете: все-таки эти опасности, по его мнению, вовсе не так страшны, как та нравственная порча, которая бывает необходимым следствием неподвижности; притом же они с неизмеримым избытком вознаграждаются положительными благами, какие дает развитие» (Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. СПб., 1892. С. 301, 303–304).

Так, в статье 1840 года, когда Белинский не может еще подвести социально-политическую основу под печоринский протест, он обосновывает ценность Печорина в личности Лермонтова как в личности *исторической*.

В период «примирения с разумной действительностью» Белинский отрицал субъективное искусство; теперь он снова готов его признать — в той мере, в какой субъективное произведение выражает типические черты общественного сознания.

Истолкование Печорина в субъективном плане помогло Белинскому связать этот образ со всем кругом лермонтовских идей, включить его в единство сознания поэта. Но уже в письме от 13 июня 1840 года Белинский сформулировал новый взгляд на значение Печорина: «Лермонтов великий поэт: он объективировал современное общество и его представителей».

Обе формулировки противоречат одна другой меньше, чем это кажется на первый взгляд. Белинский почувствовал в «Герое нашего времени» то самое, что так характерно для зрелой лирики Лермонтова, — напряженное взаимодействие между личным и общим. В «Герое нашего времени» общее берет верх.

Ни в 1840 году, ни позднее, когда он пользовался уже объективными социально-политическими критериями, Белинский не рассматривал «Героя нашего времени» как разрыв Лермонтова с его творческим прошлым. Напротив того, для Белинского это закономерное развитие проблемы трагического протестующего сознания в его соотношении с обществом, занимавшей Лермонтова с первых его литературных шагов. В Печорине Лермонтов объективировал рефлексию, объективировал иронию, объективировал свой юношеский субъективизм, как типический для поколения.

«Герой нашего времени» — начало русской проблемной и психологической прозы, исследующей судьбу современного человека в современном обществе. Новые звенья к этому ряду прибавят Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой.

В стилистическом отношении «Журнал Печорина» — это сложная система сказа, выражающая субъективное и противоречивое сознание иронического героя. Вот почему это стиль принципиально неоднородный. Он изобилует резкими переходами от возвышенного к тривиальному и обратно, столь характерными для иронического жизнеощущения. Мы находим здесь то просторечие, даже с умышленным оттенком вульгарности: «<...> я употребляю все свои силы на то, чтоб отвлекать ее *обожателей*, блестящих адъютантов, бледных москвичей и других <...>



Я всегда ненавидел гостей у себя: теперь у меня каждый день полон дом, обедают, ужинают, играют — и, увы! мое шампанское торжествует над силою *магнетических ее глазок*», — то самую откровенную лирику и патетику: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...»

Это почти что ритмическая проза. Наряду с лирическими самохарактеристиками Печорина — лирические описания природы: «...Здесь все дышит уединением; здесь все таинственно: и густые сени липовых аллей, склоняющихся над потоком, который с шумом и пеною, падая с плиты на плиту, прорезывает себе путь между зеленеющими горами; и ущелья, полные мглою и молчанием, которых ветви разбегаются отсюда во все стороны; и свежесть ароматического воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации; и постоянный сладостно-усыпительный шум студеных ручьев, которые, встретясь в конце долины, бегут дружно взапуски и наконец кидаются в Подкумок».

Конечно, неизмеримое расстояние отделяет стиль «Журнала Печорина» от наивной патетики «Вадима», но во всяком случае это отнюдь не стиль пушкинской прозы. Достаточно сравнить эти оценочные, эмоциональные определения («здесь все таинственно», «сладостно-усыпительный шум» и т. д.) с демонстративной сухостью описаний горной природы в «Путешествии в Арзрум»:

«Переход от Европы к Азии делается час от часу чувствительнее: леса исчезают, холмы сглаживаются, трава густеет и являет большую силу растительности; показываются птицы неведомые в наших лесах; орлы сидят на кочках, означающих большую дорогу, как будто на страже, и гордо смотрят на путешественника...»

В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были все те же, все на том же месте. Это снежные вершины Кавказской цепи <...>

Здесь начинается Грузия. Светлые долины, орошаемые веселой Арагвой, сменили мрачные ущелья и грозный Терек. Вместо голых утесов я увидел около себя зеленые горы и плодоносные деревья. Водопроводы доказывали присутствие образованности. Один из них поразил

меня совершенством оптического обмана: вода, кажется, имеет свое течение по горе снизу вверх».

В деловой речи «Путешествия в Арзрум» отчетливо выражены принципы пушкинской прозы. Прежде всего — преобладание существительных и глаголов над прилагательными, иногда чрезвычайно подчеркнутое: «леса исчезают, холмы сглаживаются, трава густеет». В тех случаях, когда Пушкин пользуется прилагательными, они выступают у него не в роли эпитетов, а в роли логических определений: «Вместо *голых* утесов я увидел около себя *зеленые* горы и *плодоносные* деревья». Вещественный, «этнографический» смысл этих определений подчеркивается непосредственным переходом к описанию водопровода. Правда, в том же абзаце встречаем прилагательные другого типа: «веселая Арагва», «мрачные ущелия», «грозный Терек», но эти сочетания настолько ходовые, что Пушкин здесь, как бы не выражая собственного взгляда на вещи, пользуется общеупотребительной формулой. Новый аспект дается не путем определения вещей, но путем их сочетания. Таковы *орлы*, сидящие на *кочках*, — совершенно по-новому увиденные орлы; и отсюда уже вытекает дальнейшая их характеристика: то, что они подобны стражам, что они «гордо смотрят»...

Пушкину свойственно было недоверие к поэтическим определениям, как началу субъективному и произвольному, и глубокая вера в беспредельную смысловую силу просто названного предмета. Недаром в заметке «О слоге» он писал: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюфона, этот человек пишет: “Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч.”. Зачем проще не сказать — лошадь?..»

Но смысловые возможности этого вызывающего слова, этих «голых существительных» (выражение Вяземского)<sup>140</sup> даны в скрытом виде. Они определяются из контекста и должны быть развернуты читателем. В. В. Виноградов в своей работе «Стиль «Пиковой дамы» устанавливает преобладание предметной стихии в прозе Пушкина и присущий ей принцип недоговаривания, подразумеваний<sup>141</sup>. Пример необычайной многозначительности, смыслоемкости пушкинского слова дает и приведенный только что отрывок из «Путешествия в Арзрум». Облака внезапно оказываются издали видимым Кавказским хребтом, и вот этот

<sup>140</sup> Вяземский П. А. Наполеон. Поэма Кинне // Вяземский П. А. Полное собр. соч. Т. II С. 250. В статье 1827 года о прозе Жуковского Вяземский писал: «Невоздержность на прилагательные <...> есть обыкновенная погрешность и молодых писателей, и молодых словесностей» (Вяземский П. А. Полное собр. соч. Т. I. С. 262).

<sup>141</sup> См.: Пушкине: Временник Пушкинской комиссии. М.: Л., 1936. Т. 2. С. 126, 140 и др.

момент, самый волнующий для путешественника по Кавказу, отмечен одной только фразой: «Это снежные вершины Кавказской цепи...» Но в эту протокольную фразу вложен огромный эмоциональный заряд: впечатления природы сливаются здесь для Пушкина с воспоминаниями юности.

Наряду с лирически-иронической речевой стихией «Журнала Печорина», которая выражает сущность печоринского жизнеощущения, мы находим в «Герое нашего времени» иные стилистические тенденции, близкие к пушкинским. В «Дневнике» Печорина («Княжна Мери») эти тенденции естественно сказываются меньше, чем в тех частях романа, где Печорин выступает рассказчиком о событиях менее личных («Фаталист», «Тамань»), где стиль Печорина, теряя свою социально-психологическую характерность, тем самым как бы отождествляется с авторским стилем.

Это пушкинское движение темы от предмета к предмету, этот жесткий отбор эпитетов, из которых каждый преобразует предметное содержание слова, мы находим в самых напряженных местах «Фаталиста».

«Вот, наконец, мы пришли; смотрим: вокруг хаты, которой двери и ставни заперты изнутри, стоит толпа. Офицеры и казаки толкуют горячо между собою; женщины воют, приговаривая и причитывая. Среди их бросилось мне в глаза значительное лицо старухи, выражавшее безумное отчаяние. Она сидела на толстом бревне, облокотясь на свои колени и поддерживая голову руками: то была мать убийцы. Ее губы по временам шевелились... молитву они шептали или проклятие?»

В атмосфере словесной сдержанности заключительный вопрос действует с необычайной силой.

Эти новые для Лермонтова стилистические тенденции наиболее полное выражение получают в повести «Тамань». Анализируя характер Печорина, Белинский, понятно, больше всего останавливается на «Княжне Мери», но «Тамань» он ставил выше в «чисто-художественном отношении».

В «Тамани» система стилистической сдержанности, подразумеваемый послужила сюжетным целям. Ведь новелла в идеале и должна быть до крайности экономной структурой, в которой подразумевается гораздо больше, чем говорится.

«Между тем моя ундина вскочила в лодку и махнула товарищу рукою; он что-то положил слепому в руку, промолвив: “На, купи себе пряников”. — “Только?” — сказал слепой. — “Ну, вот тебе еще”, — и упавшая монета зазвенела, ударяясь о камень. Слепой ее не поднял. Янко сел в лодку; ветер дул от берега; они подняли маленький парус и быстро понес-

лись. Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно».

Здесь искусство выразительности, достигаемой кратчайшим способом, доведено до предела. Предложение купить пряников содержит исчерпывающую характеристику взаимоотношений слепого и его сообщников. «Слепой ее не поднял» — так определяется душевное состояние слепого в роковой для него момент. Быстрое, сухое повествование внезапно замедляется фразой: «Слепой мальчик точно плакал, и долго, долго...» Логически неоправданное повторение последнего слова потрясает читателя, как будто бы с этим повторением прорвалась наружу вся скрытая эмоциональность сцены.

Вероятно, будущее творчество Лермонтова развивалось бы из этих именно стилистических основ.

В лирике Лермонтова 1840–1841 годов мы встречаемся с аналогичными явлениями. Иначе и быть не могло, поскольку в лирике, как и в прозе, отражалась эволюция лермонтовского мироощущения: все отчетливее обозначавшийся отход от критериев высокого романтизма, углубление в поэзию действительности.

Мне уже пришлось говорить о постепенном сокращении в лирике Лермонтова субъективного элемента. Непосредственные лирические излияния вытесняются обобщающими раздумьями или стиховыми новостями. Наряду с этим в лирике Лермонтова формируется реалистический стиль. Стихотворений нового типа мало, но все это вещи первоклассные: «Я к вам пишу» («Валерик»), «Завещание», «Родина», притом относящиеся к самому последнему периоду. Вероятно, это и было зерном будущей лирики Лермонтова.

К реалистической лирике Лермонтов приближается с разных сторон. Бытовая конкретность, разговорность впервые появляются у него в вещах, связанных с фольклорными и народно-бытовыми сюжетами, — в таких вещах, как «Соседка», как, в особенности, «Бородино». «Бородино» — прямой путь к «Валерику». С другой стороны, школой нового лирического стиля была для Лермонтова и его работа над поэмами 1839 года, с их принципом лирической сдержанности, и работа над «Героем нашего времени».

Для зрелой лирики Лермонтова, так же как для его иронических поэм, как для «Героя нашего времени», решающее значение имеет пушкинская традиция.

Достигнув в своей поздней лирике поразительной вещественной и психологической конкретности, Пушкин преодолел абстрактный и

условный карамзинистский слог. За поэтикой карамзинизма стояло еще неизжитое до конца классицистическое представление о «высоком» и «низком». Суть не в том, что Пушкин в знаменитых строфах «Путешествия Онегина» заговорил о песчаном косогоре и рябине, об утках и балалайке (о подобных предметах в русской поэзии говорили и до Пушкина), но в том, что он заговорил о них как о предметах лирических, в том, что он показал равноправность русского пейзажа с экзотическими скалами и пустынями.

После великого открытия Пушкина лирические прозаизмы Лермонтова уже не были новым словом, но они обладали необычайной силой воздействия. Лермонтов боролся уже не с гладким элегическим слогом, но с метафоричностью высокого романтизма, со своей собственной юношеской метафоричностью. Метафора высокого романтизма — слово не в своем значении, слово, уводящее от предмета и навязывающее читателю субъективную поэтическую концепцию. В поисках *единичного* и *конкретного*, которое было противопоставлено в русской лирике после Державина и до Пушкина, Лермонтов учится у Пушкина прямому называнию предмета, искусству прозаизмов.

В чем, собственно, значение прозаизмов? Не в том, конечно, что стихи делаются «не хуже прозы», ибо тогда вообще не стоило бы писать стихами. Смысл этого стилистического метода в том, что он, оставляя в силе все специфические возможности воздействия напряженным, выделенным стихотворным словом, вместе с тем открывает стихотворную речь необозримо широкому миру действительности. Потому что любая конкретная и единичная вещь, содержащаяся в действительности, может стать теперь поэтическим словом.

В 1832 году в «Измаил-бее» Лермонтов описал войну русских с горцами:

Недолго Измаил стоял:  
 Вздохнуть коню он только дал,  
 Взглянул, и ринулся, и смял  
 Врагов, и путь за ним кровавый  
 Меж их рядами виден стал! —  
 Везде, налево и направо,  
 Чертя по воздуху круги,  
 Удары шашки упадают;  
 Не видят блеск ее враги  
 И беззащитно умирают!  
 Как юный лев, разгорячась,  
 В средину их врубился князь;

Кругом свистят и реют пули;  
Но что ж? его хранит пророк!  
Шелом удары не согнули,  
И худо метится стрелок.  
За ним, погибель рассыпая,  
Вломилась шайка удалая,  
Через минуту шумный бой  
Рассыпался в долине той.

Каким узким и predetermined все это кажется по сравнению с действительностью войны в «Валерике», бесконечно многообразной, как и всякая другая конкретная действительность. Битва, солдатский быт, обобщающие размышления, лирическая тема послания к женщине сливаются в непрерывное единство.

Описательные характеристики поражают «теснотой слов»:

Люблю я цвет их желтых лиц,  
Подобный цвету наговиц,  
Их шапки, рукава худые,  
Их темный и лукавый взор  
И их гортанный разговор.

Вещественность описаний сообщает подлинность и силу идеологическим обобщениям «Валерика». Война ужасна именно потому, что кровь здесь не привычная поэтическая абстракция, но вещь, имеющая вкус и запах:

Хотел воды я зачерпнуть...  
(И зной и битва утомили  
Меня), но мутная волна  
Была тепла, была красна.  
.....  
Уже затихло все; тела  
Стащили в кучу; кровь текла  
Струею дымной по камням,  
Ее тяжелым испареньем  
Был полон воздух.

В «Измаил-бее» Лермонтов писал:

Как юный лев, разгорячась,  
В средину их врубился князь... —

Но в «Валерике» ожесточение сражающихся раскрыто психологически:

Уры! — и смолкло. — Вон кинжалы,  
 В приклады! — и пошла резня.  
 И два часа в струях потока  
 Бой длился. Резались жестоко,  
 Как звери, молча, с грудью грудь,  
 Ручей телами запрудили.

Так же как в поздней лирике Пушкина, в реалистической лирике Лермонтова описательная детализация сочетается с широтой обобщений. Стихотворение «Родина» начинается торжественным размышлением на гражданскую тему, переходит в общую характеристику русского пейзажа:

Ее степей холодное молчанье,  
 Ее лесов безбрежных колыханье,  
 Разливы рек ее, подобные морям...

и заканчивается изображением вещественных подробностей этого пейзажа. Но этим подробностям сообщился уже идейный заряд всего предыдущего. Когда Лермонтов пишет:

Дрожащие огни печальных деревень —

то в эпитете «дрожащие» — конкретное, зрительное впечатление совмещается с впечатлением скудости, грусти, поддерживаемым словосочетанием «печальных деревень».

«Дымок спальной жнивы», «С резными ставнями окно», «На холме средь желтой нивы чета белеющих берез» — это — на многие годы вперед — социально-эстетическая программа для всех, кто любит Россию, русскую литературу, русскую живопись (недаром Лермонтов был художником).

Добролюбов писал:

«Лермонтов <...> обладал, конечно, громадным талантом, и, умевши рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит его удивительное стихотворение “Родина”, в котором он становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно. <...>

Полнейшего выражения чистой любви к народу, гуманнейшего взгляда на его жизнь нельзя и требовать от русского поэта»<sup>142</sup>.

<sup>142</sup> Добролюбов Н. А. Полное собрание сочинений. М.; Л., 1934. Т. I. С. 238.

Высокий романтизм искал «максимальных слов», соответствующих грандиозности предмета. Но оказалось, что «оглушающий язык» романтической патетики не выразителен. Он все равно не мог догнать свой предмет: предмет ускользал. А вульгаризаторы, подхватывавшие пустую форму романтического пафоса, скомпрометировали высокие слова.

В своей реалистической лирике Лермонтов устанавливает новое для него отношение между словами и вещами. Слово стремится теперь быть не больше, а меньше своего предмета, оно не договаривает; только теперь в этом недоговаривании нет уже иронического оттенка. Это принцип поэтического целомудрия, доверия к силе объективного названия вещей. Доверие, особенно знаменательное у Лермонтова, прошедшего сквозь увлечение излишествами метафорического и гиперболического стиля.

В лирике, как и в прозе, это сдержанное и многозначительное слово становится средством повествовательной выразительности. Лирическая повесть, по сравнению с прозаической, — структура еще гораздо более краткая, и в ней этот метод достигает особой напряженности. Стихотворение «Завещание» — вершина лермонтовской повествовательной лирики. Сюжет его складывается из двух тем — темы одинокой смерти и темы любви к оставленной на родине женщине. Обе темы даются в прерывистой, разговорной интонации, в словах умышленно равнодушных, маскирующих и потому насыщенных всей эмоциональностью подразумевания.

Первая тема:

Наедине с тобою, брат,  
Хотел бы я побыть:  
На свете мало, говорят,  
Мне остается жить!

Вторая тема:

Смотри ж... Да что? моей судьбой,  
Сказать по правде, очень  
Никто не озабочен,

А если спросит кто-нибудь...  
Ну, кто бы ни спросил...

Первая тема:

Скажи им, что навyleт в грудь  
Я пулей ранен был;



Что умер честно за царя,  
 Что плохи наши лекаря,  
 И что родному краю  
 Поклон я посылаю.  
 и т. д.

Обе темы как бы рядопологаются. Психология героя, его трагедия возникает из их внутреннего сопоставления, рождается в разделяющем их пространстве. Ведь только в самом конце строки:

...Обо мне она  
 Не спросит... —

раскрывают подлинное значение строк:

А если спросит *кто-нибудь*...  
 Ну, кто бы ни спросил... <курсив мой. — Л. Г.>

Герой «Завещания» стремится скрыть свое чувство за обыденной речью, и в «Завещании» не только отменена всякая образность, но выдвинуты вперед (в частности поставлены в рифму) слова служебного значения:

На свете мало, *говорят*,  
 Мне остается жить!  
 .....  
*Смотри ж... Да что?* моей судьбой,  
 Сказать по правде, *очень*  
 Никто не озабочен.  
 .....  
 А если спросит *кто-нибудь*...  
 Ну, кто бы ни спросил... <курсив мой. — Л. Г.>

Лермонтов не побоялся в одной строке дважды повторить слово «как»:

Соседка есть у них одна...  
 Как вспомнишь, как давно...

«Завещание» — зерно сложной психологической повести, с судьбой героя, с образами отца и матери, с образом героини, исчерпывающе очерченным в трех строках:

Пустого сердца не жалея;  
 Пускай она поплачет.  
 Ей ничего не значит!

Пушкин-лирик нашел гениального продолжателя в Лермонтове и — на первых порах — только в Лермонтове. Судя по «Завещанию», пушкинским принципам предстояло в лирике Лермонтова обширное и совершенно самобытное развитие, оборвавшееся гибелью поэта.

## Глава седьмая

### Спор о Лермонтове

Соотношение между творческой эволюцией Лермонтова и эволюцией читательского восприятия его творчества совершенно своеобразно. Впрочем, вряд ли возможно указать еще случаи, когда поэт всенародного значения фактически воспринимался современниками в течение одного года своей жизни.

Что знали о Лермонтове? В 1833–1834 годах он в известных кругах петербургского общества пользовался двусмысленной славой «юнкерского поэта»; не только «Хаджи-Абрек», случайно напечатанный в 1835 году, но и «Казначейша» и «Песня про купца Калашникова» в сущности прошли незамеченными. В 1837 году стихотворение «Смерть поэта» принесло Лермонтову подлинную известность и репутацию поэта декабристских традиций, — но за пределами печати. Только в 1839 году проявляется интерес к произведениям Лермонтова, систематически печатающимся в «Отечественных записках», — насколько читательский интерес может сосредоточиться на стихотворениях, разбросанных по разным номерам журнала. По-настоящему, с шумным успехом Лермонтов входит в литературу «Героем нашего времени», т. е. произведением критическим и переоценивающим. В том же 1840 году, несколько позднее, выходит первый и при жизни единственный сборник стихотворений Лермонтова, в который он включил только вещи, написанные не ранее 1836 года. В этом сборнике отсутствовала вся юношеская лирика, с ее страстными излияниями и самохарактеристиками, отсутствовали и «Маскарад», и «Боярин Орша», и ранние кавказские поэмы, и даже «Демон», несмотря на наличие переработки 1838 года. Между тем именно «Демон» оказался впоследствии центральным произведением для тех, кто видел в Лермонтове по преимуществу романтического и демонического поэта; понимание это имело свою устойчивую традицию, в XX веке канонизированную Врубелем и Блоком.

Но прижизненный Лермонтов — это Лермонтов, в чьем творчестве байронизм и демонизм, высокий романтизм вообще — подверглись уже критическому пересмотру. Читатели узнали Лермонтова с конца и знакомились с ним как бы в обратном направлении: от «Героя нашего времени» к лирическим стихотворениям 1837–1839 годов и оттуда — уже посмертно — к юношескому творчеству.

Современники были дезориентированы. Притом Лермонтов начал вне всяких группировок, и к творчеству его не было ключа, который дается обычно принадлежностью поэта к определенной литературной школе. Отсюда та неясность, случайность первоначальных оценок, о которой мне пришлось уже говорить в главах, посвященных лирике и прозе Лермонтова. Сенковский и Никитенко превращают Лермонтова в «милого элегического поэта». Шевырев, так же как Никитенко, считает, что «Дума», «И скучно и грустно» и т. п. портят общее приятное впечатление от его стихов. Бурачек бранил «Героя нашего времени» как «легкое чтение» на манер французской неистовой словесности; Булгарин хвалил его как нравоучительный роман, доказывающий гибельность неверия и отрицания авторитетов:

«“Герой нашего времени” есть создание высокое, глубоко обдуманное, выполненное художественно. Господствующая идея есть разрешение великого нравственного вопроса нашего времени: к чему ведут блистательное воспитание и все светские преимущества без положительных правил, без веры, надежды и любви? Автор отвечает своим романом: к эгоизму, к пресыщению жизнью в начале жизни, к душевной сухотке и, наконец, к гибели.

<...> Вы, так называемые *львы*, брадатые и кудлатые, вы, копирующие холодность Бейрона и гордость сатрапов, вы, поспешающие упить-ся жизнью, не изучив ее, — вот вам зеркало»<sup>143</sup>.

Всю эту разноголосицу недомыслия и заведомой фальши прервал голос Белинского.

Как ни велико значение Белинского в деле исторической оценки Пушкина, оно все же несоизмеримо с тем, что он сделал для Лермонтова. Если творчество Пушкина Белинский рассматривал ретроспективно, в эпоху, когда борьба вокруг Пушкина имела уже свою сложную ис-

---

<sup>143</sup> Северная пчела. 1840. № 246. Аналогичную точку зрения выдвинул пресловутый Аскочепский, впоследствии один из столпов казенно-реакционной прессы. О «Герое нашего времени» он писал: «Тут разоблачается вся растленность человеческой природы, эгоистически замкнутой в себе, и указывается болезненное стремление души к мнимо-успокаивающим наслаждениям чувственности» (Аскочепский В. Краткое начертание истории русской литературы. Киев, 1846. С. 144).

торию, то Лермонтова Белинский осмысляет в момент дебюта, впервые создает связное представление о Лермонтове. И так же как для Пушкина, так же как для Грибоедова и Гоголя, Белинский находит для Лермонтова масштаб великого национального поэта.

Создавая свою концепцию, Белинский исходил не только из «Героя нашего времени» и маленького сборника стихотворений: он знал напечатанные вещи Лермонтова, в частности «Демона», встречался с людьми, близкими к Лермонтову (с Краевским — в первую очередь), встречался с самим Лермонтовым.

Таким образом, в своих статьях о Лермонтове Белинский учитывал материал биографический и литературный, который только гораздо полнее становится достоянием публики.

И для Белинского «лермонтовский элемент» органически совмещает все то, что впоследствии в поэзии Лермонтова оказалось разбедненным и даже противопоставленным. Белинский осмысляет Лермонтова в 1840 году, в переходный момент, когда сам он тяжело переживал кризис романтического сознания. Он одновременно восхищается Лермонтовым «Героя нашего времени» и «Завещания» — поэтом действительности, аналитиком — и Лермонтовым — создателем гигантских и идеальных образов. В 1842 году Белинский писал Боткину: «Я только вчера кончил переписывать его “Демона” <...> и еще более вник в это детское, незрелое и колоссальное создание <...> “Демон” сделался фактом моей жизни, я твержу его другим, твержу себе, в нем для меня — миры истин, чувств, красот»<sup>144</sup>. И в письме к Боткину того же года: «Сейчас упился я “Оршею”. Есть места, убийственно хорошие, а тон целого — страшное, дикое наслаждение. Мочи нет, я пьян и неистов. Такие стихи охмеляют лучше всех вин»<sup>145</sup>.

Характерный для Белинского одновременный охват и синтез основных этапов лермонтовской эволюции находит опору в особенностях читательского восприятия Лермонтова, на этот раз посмертного. Пушкина современники узнавали в течение двадцати лет во всей постепенности его развития; Лермонтов, после опубликования в 1842 году в «Отечественных записках» «Боярина Орши» и отрывков из «Демона» после выхода издания 1842 года, включившего некоторые ранние произведения (в том числе «Маскарад»), был воспринят сразу, вне всякой хронологии, так что даже Аполлон Григорьев в статье 1859 года рассматривает Арбенина совершенно наравне с Печориным. В эпоху кризиса

<sup>144</sup> Белинский В. Г. Письма. Т. II. С. 284–285.

<sup>145</sup> Там же. С. 312.

романтизма на разных людей, а иногда на одних и тех же, Лермонтов действовал то как «великий живописец русского быта» (выражение Гоголя), то как самый «демонический» из русских романтиков.

После того как Белинский заложил основы понимания Лермонтова, первыми читателями и первыми судьями поэта оказались люди 40-х годов.

Затянувшийся кризис романтического субъективизма способствовал в 40-х годах формированию «лишних людей» с психологическим диапазоном от мировой скорби до нытья. В последекабристской обстановке субъективизм неизбежно окрашивался в пессимистические тона; и «лишние люди» с жадностью ухватились за лермонтовскую скорбь, узко истолкованную, оторванную от своей утверждающей основы. Но, конечно, не здесь, не в сознании ноющих индивидуалистов первоначально решался вопрос об историческом значении Лермонтова: он решался в борьбе двух основных идеологических направлений эпохи.

В 40-х годах романтический субъективизм преодолевался всем ходом вещей, и преодолевался в европейском масштабе. Интенсивный рост капитализма обостряет классовые противоречия и привлекает внимание к социальным вопросам. В Европе, приближавшейся к эпохе новых революционных потрясений, зреют идеи научного социализма; в борьбе правых и левых гегельянцев определяются основные идеологические течения XIX века. В России эти противоречия выразил антагонизм славянофилов и западников. Левые западники стояли на позициях буржуазной революционности и демократизма; славянофилы мечтали о сохранении феодальных основ русской государственной и хозяйственной жизни. Те и другие (хотя главные деятели обоих лагерей сами начали свое поприще романтиками-индивидуалистами) сходились на том, что субъективизм должен быть изжит и интересы отдельной личности подчинены интересам общества и государства. И те и другие опирались на учение Гегеля о разумной действительности, истолкованное у левых западников в революционном духе, у славянофилов — в охранительном.

Каждая партия стремилась сделать великих русских писателей глашатаями своих убеждений. Борьба шла за Пушкина, Гоголя, Островского — но не за Лермонтова. Лермонтова славянофилы уступили без боя, только выразив сожаление, что этот большой талант пошел по «ложному пути».

Попытки идеологически сблизить Лермонтова со славянофилами относятся к позднему времени. Эта тенденция, например, заметна в биографии Лермонтова, составленной Висковатым. Причем Висковатый аргументирует преимущественно высказываниями Лермонтова, а чаще

всего не Лермонтова, известными из третьих рук. Так, А. П. Елагина говорила Висковатому: «Жаль, что Лермонтову не пришлось ближе познакомиться с сыном моим Петром <П. В. Киреевским> — у них некоторые взгляды были общие». Замечу, что некоторые взгляды, например, вера в будущность России, отвращение к царской бюрократии прусского образца, были общие у Киреевских и с Герценом и с Белинским. По словам того же Висковатого, Лермонтов говорил Краевскому: «Мы должны жить своею самостоятельную жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским»<sup>146</sup>.

Но утверждение самобытности русской культуры как основы национального развития вовсе не является специфически славянофильским утверждением (если понимать под славянофилами определенную группировку, сформировавшуюся на рубеже 40-х годов), но в такой же мере и декабристским. Напомню хотя бы антифранцузские монологи Чацкого. Все дело в том, что славянофилы, с одной стороны, люди декабристских традиций — с другой, по-разному мыслили те экономические и политические формы, в которых должна была осуществиться эта национальная самобытность.

Наконец, основным аргументом, — он фигурирует и в нашем лермонтоведении, — в пользу хотя бы временного увлечения Лермонтова славянофильскими идеями считаются последние пятнадцать строк (в рукописи зачеркнутые) стихотворения «Умиравший гладиатор»:

Не так ли ты, о европейский мир,  
Когда-то пламенных мечтателей кумир,  
К могиле клонишься бесславной головою,  
Измученный в борьбе сомнений и страстей,  
Без веры, без надежд — игралище детей,  
Осмеянный ликующей толпою!

И пред кончиною ты взоры обратил  
С глубоким вздохом сожаленья  
На юность светлую, исполненную сил,  
Которую давно для язвы просвещения,  
Для гордой роскоши беспечно ты забыл:

---

<sup>146</sup> Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов. М., 1891. С. 368–369. В 1884 году Висковатый послал в аксаковскую газету «Русь» статью «Славянофильские симпатии Лермонтова». И. С. Аксаков напечатал эту статью в пятом номере под более чем скромным заглавием: «Несзданные стихи Лермонтова», причем он опустил параллель между Лермонтовым и Хомяковым, найдя, по свидетельству Висковатого, «сравнение этих лиц совершенно неподходящим».

Стараясь заглушить последние страдания,  
 Ты жадно слушаешь и песни старины,  
 И рыцарских времен волшебные преданья —  
 Насмешливых льстецов несбыточные сны.

Толкование этих строк в славянофильском духе, вероятно, основано на непропорциональном сближении их с известным стихотворением Хомякова «Мечта» (1834):

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая  
 На дальнем Западе, стране святых чудес;  
 Светила прежние бледнеют догорая,  
 И звезды лучшие срываются с небес.  
 А как прекрасен был тот Запад величавый!  
 Как долго целый мир, колена преклонив  
 И чудно озарен его высокой славой,  
 Пред ним безмолвствовал смирен и молчалив.  
 Там солнце мудрости встречали наши очи,  
 Кометы бурных сечь бродили в высоте;  
 И тихо, как луна, царица летней ночи,  
 Сияла там любовь в невинной красоте;  
 Там в ярких радугах сливались вдохновенья,  
 И веры чистый огонь потоки света лил...  
 О! Никогда земля от первых дней творенья  
 Не зрела над собой столь пламенных светил.  
 Но горе! век прошел и мертвенным покровом  
 Задернут Запад весь! — Там будет мрак глубок...  
 Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,  
 Проснися, дремлющий Восток!

Заключительная часть «Умиряющего гладиатора», действительно, напоминает это стихотворение, и весьма вероятно, что оно послужило для Лермонтова толчком. Но Лермонтов вовсе не повторяет основную мысль Хомякова — он выдвигает другую.

Там солнце мудрости встречали наши очи...  
 .....  
 Сияла там любовь в невинной красоте...  
 .....  
 И веры чистый огонь потоки света лил...

То есть Хомяков готов преклониться перед Западом как источником христианской культуры. Лермонтов видит на Западе источник освободительных идей, рожденных Французской революцией; ибо иначе невозможно истолковать строки:

Не так ли ты, о европейский мир,  
Когда-то пламенных мечтателей кумир...

Для Хомякова «мрак», окутывающий современный Запад, — это мрак безверия, скептицизма надвигающегося «промышленного века», словом — «мрак» капиталистической эры. Для Лермонтова, как и для Байрона, это мрак мировой реакции, толкающей романтизм к мистике и средневековью. Ведь Лермонтов рассматривает здесь «предания» и «песни старины», т. е. романтическую архаизацию и стилизацию, противопоставляемую промышленному веку как фактор реакции и разложения; а это мысль *прямо антиславянофильская*.

Для Хомякова основное — противопоставить гибнущему Западу Восток в качестве фактора религиозного возрождения мира. В стихотворении Лермонтова нет решительно никаких намеков на поднимающийся Восток. А мотив «язвы просвещения» для своего обоснования вовсе не нуждается в идеях славянофилов и может быть целиком выведен из того оппозиционного, прошедшего через байронизм, руссоизма, который давно уже бытовал в русской литературе. В 1824 году Пушкин в стихотворении «К морю» писал:

Мир опустел... Теперь куда же  
Меня б ты вынес, океан?  
Судьба людей повсюду та же,  
Где благо, там уже на страже  
Иль просвещение, иль тиран...

В 30-х годах разочарование в Западе переживает и кружок Герцена. Надежды, возлагавшиеся на Июльскую революцию, не оправдались. И русская передовая молодежь с негодованием отвернулась от «царства лавочников», каким представлялась ей буржуазная монархия Луи-Филиппа. В дневнике 1843 года Герцен записывает: «Отличительная черта французского правления после революции 30 года — ограниченность, коварство и старание мошенническими штуками скрыть своекорыстные и жалкие виды»<sup>147</sup>.

Наряду с заключительными строками стихотворения «Умирающий гладиатор», наиболее веским аргументом в пользу временного идеологического сближения Лермонтова со славянофилами считается его личное сближение с Ю. Ф. Самариним. В комментарии к изданию «Academia» «Умирающий гладиатор» поставлен в связь с отношениями между Лермонтовым и Самариним: «Стихи Лермонтова («Умирающий

<sup>147</sup> Герцен А. И. Полное собр. соч. Т. III. С. 116.



гладиатор”) звучат как резюме байроновских размышлений, но с некоторыми дополнительными деталями, характерными для взглядов и настроений Лермонтова, сблизившегося в это время с некоторыми славянофилами (Ю. Ф. Самарин). Повторяя их суждения, Лермонтов говорит о разложении “европейского мира”. После смерти Лермонтова Самарин писал И. Гагарину (на этом письме и основывается теория идеологического сближения): “Я мало знал Лермонтова, но он, по-видимому, чувствовал дружеское расположение ко мне <...> Он имел значение для всех моих мыслей, моих работ. <Il était pour quelque chose dans toutes mes idées, dans tous mes travaux...> Меня радовало его одобрение. Это было одним из моих жизненных интересов”<sup>148</sup>.

К Самарину, и впоследствии принадлежавшему к самому левому крылу славянофильства, пользовавшемуся безоговорочным уважением Герцена, в еще большей степени применимо то, что сказано выше о Киреевских: чтобы сочувствовать ему в некоторых вопросах, не нужно было поддаваться под влияние славянофильских идей. К тому же, в 1841 году Самарин был двадцатидвухлетним юношей (в 1836 году, когда писался «Умирающий гладиатор», Самарину едва исполнилось семнадцать лет, и мы не имеем указаний на существование близости между ним и Лермонтовым в этот период), так что гораздо вероятнее, что не Лермонтов подпал под влияние Самарина, а наоборот. На это намекает фраза в письме Самарина к Гагарину от 19 июля 1840 года: «Я думаю, что между им <Лермонтовым> и мною могли бы установиться отношения, которые помогли бы мне постичь многое»<sup>149</sup>. Как бы то ни было, письмом 1841 года Самарин в конечном счете осудил мятежное начало в жизни и поэзии Лермонтова: «Своим романом “Герой нашего времени” он принял на себя долг очистительного покаяния, который никто за него выполнить не может. Ему самому надлежало оправдаться. И вот последнее впечатление, которое он оставил во многих, было впечатление тягостное и порочное. Его творчество не было завершено. Очень немногие поняли, что его роман был знаком переходного времени, и куда пойдет Лермонтов, для этих людей было вопросом глубокого интереса». Это чисто славянофильский взгляд, простирающийся сквозь юношеское, личное и литературное увлечение Лермонтовым. И Самарин вовсе не считает Лермонтова «своим»; он только считает, что существовала надежда на религиозное «очищение» Лермонтова.

Спор вокруг Лермонтова между славянофилами и западниками — это в конечном счете спор о понимании народности.

<sup>148</sup> Самарин Ю. Ф. Сочинения. Т. XII. С. 55 (подлинник по-французски).

<sup>149</sup> Там же. С. 54.

В 1830-х годах понятие народности уже прочно вошло в идеологический обиход и стало уже предметом злоупотреблений. Правительство Николая I использовало понятие народности в своих целях. Так возникла пресловутая уваровская формула: «православие, самодержавие и народность» — лозунг реакционной *официальной народности*. Официальная народность нужна была прежде всего как заграждение против прогрессивных идей — шли ли они с Запада или зарождались в русском обществе.

Славянофильское понимание вопроса нельзя, конечно, отождествлять с проповедью казенного шовинизма (особенно когда речь идет о левых славянофилах), но во всяком случае славянофильская народность — это народность реставраторская, архаистическая, опирающаяся на абстрактный и по существу фантастический идеал допетровского быта. Эта теория вступала в непримиримое противоречие с реальной современной жизнью русского общества — и уже в силу этого была реакционной. Левые западники (Белинский в первую очередь) противопоставляют ей иное понимание народности, восходящее к наиболее прогрессивным идеям предшествующей эпохи.

Декабристы в своей революционной борьбе вдохновлялись идеей национального возрождения России. Негодование против антирусской политики Александра I толкало декабристов к «славянофильским» крайностям, вроде размышлений Грибоедова о преимуществах старинной русской одежды перед европейским фракком. Но у декабристов подобные выпады имели чисто полемический характер; это не мешало им стоять на почве передового европеизма. Наряду с декабристами, убежденнейшим представителем русского европеизма 20-х годов является Пушкин. И в то же время идея народности — одна из самых основных в мировоззрении зрелого Пушкина. Для Пушкина народность — это реальное содержание русской жизни и русской культуры (включая, конечно, и прошлое русского народа), которая должна развиваться как одна из великих европейских культур. У Пушкина в вопросах народности чрезвычайная широта охвата. Его творчество объемлет и историческое прошлое России и фольклорную и народно-бытовую стихию, в которой он видит неиссякаемый питательный источник русского языка, русской культуры. Но этим понятие народности для Пушкина не исчерпывается. Уже в заметке 1826 года «О народности в литературе» Пушкин возражает против сужения этого понятия: «Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения». Народность Пушкин определяет в этой заметке как «образ мыслей и чувствований <...>

принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». Пушкин вовсе не склонен вбивать славянофильский клин между народной массой и европейски образованной частью русского общества. Для него народно-всякое подлинно национальное выражение содержания данной национальной культуры. И в этом смысле тема «Евгения Онегина» столь же национальна, как тема «Бориса Годунова».

Это широкое прогрессивное понимание народности непосредственно связывает левых западников — Белинского, Герцена, Огарева — с Пушкиным. Это понимание, несомненно, унаследовал и Лермонтов.

К несчастью, мы почти не располагаем теоретическими высказываниями Лермонтова (то немногое, что дошло до нас, известно из третьих рук); но творчество Лермонтова показывает, что он в своем понимании народности был несравненно ближе к Пушкину и к Белинскому, чем к Хомякову. И не случайно Лермонтов, создавая высокую романтическую поэзию, отказался от архаизации и славящины и принял пушкинский общенародный, общелитературный язык.

Приближение к истокам подлинного народного творчества далось Лермонтову в результате упорной работы. Его юношеские поэмы условны и зависят еще от западных образцов. Но интерес к русскому фольклору появляется у Лермонтова очень рано. Уже к 1830 году относится запись Лермонтова: «Если захочу вдаваться в поэзию народную, то верно нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях. Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская, — я не слышал сказок народных; в них верно больше поэзии, чем во всей французской словесности». Однако начинающий поэт не в состоянии еще овладеть фольклорным материалом; материал этот заглушают привычные литературные формы. П. В. Владимиров в свое время справедливо отметил, что в поэме 1829 года «Преступник», написанной под влиянием «Братьев разбойников», фольклорный элемент сводится к выражениям «атаман честной», «добрые молодцы», «волюшка»; что этот элемент утрачен и в стихотворении «Два сокола», восходящем к пушкинскому «Два ворона». В стихотворении 1831 года «Атаман» Лермонтов явно отправляется от народных песен о Стеньке Разине, но литературная инерция берет верх:

Горе тебе, гроза-атаман,  
Ты свой произнес приговор.  
Средь пожаров ограбленных стран  
Ты забудешь ли пламенный взор!..<sup>150</sup>

<sup>150</sup> Ср.: Владимиров П. В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова. Киев, 1892. С. 4, 6–7, 11.

Фольклорное начало у Лермонтова становится подлинным тогда, когда оно перестает для него быть чисто книжным началом, но сочетается с непосредственным восприятием народного быта. Замечательный образец такого сочетания — «Бородино».

«Бородино» написано в 1837 году, и в том же году Лермонтов создает «Песню про купца Калашникова», глубоко проникая в стихию народного творчества. Рядом исследований установлено, что Лермонтов создал «Песню» на основе внимательного изучения фольклорных источников. Если сюжет «Песни» до некоторой степени аналогичен песне о Матрюке Темрюковиче, помещенной в сборнике Кириши Данилова, то отдельные детали восходят к другим произведениям народного эпоса, а также к песням о Стеньке Разине, к удалым и разбойничьим песням, которые Лермонтов мог знать и в устной традиции.

Так, П. Владимиров приводит следующее место из народной разбойничьей песни:

Что возговорит надежа, православный царь:  
Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын!  
Что умел ты воровать, умел ответ держать;  
Я за то тебя, детинушка, пожалую  
Среди поля хоромами высокими,  
Что двумя ли столбами с перекладною<sup>151</sup>.

Близость к фольклорным источникам придает «Песне» стилистическую подлинность — особенно ощутимую, если сравнить «Песню» с поэтической бутафорией русских былин А. К. Толстого.

Однако в «Песне» Лермонтов ставил себе задачи гораздо более широкие, чем подражание старинному русскому эпосу. Прежде всего — задачу проникновения в исторический характер эпохи, в быт и психологию нравов. Вот почему стиль «Песни» не вполне однороден: здесь две основные линии. Одна из них связана с темой царя и царского окружения, с темой опричника Кирибеевича:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!  
Про тебя нашу песню сложили мы.  
Про твое любимого опричника,  
Да про смелого купца, про Калашникова:  
Мы сложили ее на старинный лад,

<sup>151</sup> Об источниках «Песни» см.: Владимиров П. В. Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова. Киев, 1892; Мендельсон Н. М. Народные мотивы в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. С. 165–195; Давыдовский П. Генезис песни о купце Калашникове // Филологические записки. 1913. Вып. IV. С. 413–439; Вып. V. С. 581–612.

Мы певали ее под гусярный звон  
И причитывали да присказывали.  
Православный народ ею тешился,  
А боярин Матвей Ромодановский  
Нам чарку поднес меду пенного,  
А боярыня его белолица  
Поднесла нам на блюде серебряном  
Полотенцо новое, шелком шитое.  
Угощали нас три дня, три ночи,  
И все слушали — не наслушались.

Это линия наиболее условная, обобщающая известные фольклорные мотивы. Но с появлением Степана Калашникова в поэму входит элемент вещественной и психологической конкретности.

Опустел широкий гостинный двор.  
Запирает Степан Парамонович  
Свою лавочку дверью дубовую  
Да замком немецким со пружиною;  
Злого пса-ворчуна зубастого  
На железную цепь привязывает...

Этот пес-ворчун, этот «замок со пружиною» — конкретные бытовые вещи: поэтические образы совсем иного порядка, чем «чарка меду пенного», чем «шапка бархатная, черным соболем отороченная», в которой красуется Кирибеевич. Быт Калашникова, его поведение в качестве оскорбленного главы семьи, его разговор с служанкой, его отношения с женой, с братьями (всем этим особенно восхищался Белинский) — это опыт исторической характеристики нравов. Так демократическая тема купца Калашникова переводит поэму из условного, легендарного плана в план бытовой реальности.

Мне уже пришлось говорить о том, что в «Песне» «демоническому» индивидуалисту Кирибеевичу Лермонтов противопоставляет Калашникова как воплощение народной силы и правды, как человека органических жизненных устоев.

Из всей поэзии Лермонтова славянофилы больше всего одобрили «Песню» и положили начало продержавшемуся вплоть до Котляревского толкованию Калашникова в духе религиозного смирения. Ошибочность этой концепции самоочевидна. Уже одно обращение Калашникова к братьям уничтожает ее без остатка:

— Я скажу вам, братцы любезные,  
Что лиха беда со мною приключилась:

Опозорил семью нашу честную  
Злой опричник царский Кирибеевич;  
А такой обиды не стерпеть душе  
Да не вынести сердцу молодецкому;  
Уж как завтра будет кулачный бой  
На Москва-реке при самом царе,  
И я выду тогда на опричника,  
Буду на смерть биться, до последних сил;  
А побьет он меня — выходите вы  
За святую правду-матушку,  
Не сробейте, братцы любезные!

Как все герои Лермонтова, Калашников протестует, но протестует он только от своего имени.

Луначарский писал: «Разве не изумительно, что в “Песне о купце Калашникове” выступает в качестве носителя бунта представитель третьего сословия? Если этот представитель третьего сословия еще не осмеливается поднять руку на царя, а только на его любимца, то тем не менее все там сводится к противопоставлению проснувшейся чести горожанина — царским капризам, царской силе самовластия. С другой стороны, Калашников взят Лермонтовым не как горожанин-буржуа, а в совершенном согласии с первоначальным духом буржуазных революций, как представитель народа в смысле знаменитого выражения Сийеса: “третье сословие — ничто, оно должно быть всем”»<sup>152</sup>.

В резком противоречии с теорией о религиозно-примиренном направлении «Песни про купца Калашникова» находится тот реальный комментарий, который предлагали к «Песне» современники Лермонтова. По одной версии, на замысел «Песни» Лермонтова натолкнуло происшествие, случившееся в Москве: молодой купец публично дал пощечину гусарскому офицеру, обесчестившему его жену; купец был арестован и в тюрьме повесился. По другой версии, «Песня» (она написана в 1837 году) — отклик на гибель Пушкина; за историей купца Калашникова стоит семейная трагедия Пушкина и трагедия его отношений с царем.

Я не вхожу здесь в исследование вопроса о правдоподобности обеих версий, но самая возможность подобных применений опрокидывает славянофильскую концепцию образа Калашникова и показывает, что «Песня», перерастая границы фольклорно-исторической стилизации, какими-то своими элементами включалась в современность.

---

<sup>152</sup> Луначарский А. В. Лермонтов как революционер // Комсомольская правда 1926 № 140.

В таком именно расширительном смысле толкует «Песню» Белинский в своей статье 1841 года: «Здесь поэт от настоящего мира неудовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее, подслушал биение его пульса <...>, как будто современник этой эпохи, принял условия ее грубой и дикой общественности, со всеми их оттенками, как будто бы никогда и не знал о других, — и вынес из нее вымышленную бль, которая достовернее всякой действительности, несомненное всякой истории». Так Белинский связывает «Песню про купца Калашникова» со всем комплексом лермонтовского протеста против «неудовлетворяющей его жизни».

Но вслед за тем Белинский ту же мысль поворачивает другой стороной: «Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современною действительностью и перенесшегося от нее в далекое прошедшее, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем. Но это прошедшее не могло долго занимать такого поэта: он скоро должен был почувствовать всю бедность и все однообразие его содержания и возвратиться к настоящему, которое жило в каждой капле его крови, трепетало с каждым биением его пульса, с каждым вздохом его груди. Не отделиться ему от него!» К соотношению между подлинной народностью и современными интересами народа Белинский подробнее возвращается впоследствии, в восьмой главе «Сочинений Александра Пушкина»: «Назовите народным или национальным произведением “Руслана и Людмилу” — и с вами все согласятся, что это действительно народное и национальное произведение. Еще более будут согласны с вами, если вы назовете народным произведением всякую пьесу, в которой действуют мужики и бабы, бородатые купцы и мещане, или в которой действующие лица пересыпают свой незатейливый разговор русскими пословицами и поговорками и вдобавок пропускают между ними риторические, на семинарский манер, фразы о народности и т. п.... Но не многие согласятся с вами и для многих покажется странным, если вы скажете, что первая истинно национально-русская поэма в стихах была и есть “Евгений Онегин” Пушкина, и что в ней народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении». Далее к числу национально-русских произведений Белинский относит в первую очередь — «Горе от ума», «Мертвые души», «Героя нашего времени».

Застойной и косной славянофильской народности противопоставляется народность, вечно развивающаяся и питающаяся *настоящим*.

В дальнейшем, после «Песни», Лермонтов все углубляет проблему народности, как проблему *настоящего*.

С одной стороны, это линия простого человека, демократического героя, неразрывно связанная со становлением лермонтовского реализма. Этот простой человек действует в «Валерике», в «Завещании», в «Родине», где образ простого человека разрастается до образа русского крестьянства, русской деревни, где прямо поставлен вопрос о разных пониманиях народности — официальном, славянофильском («темной старины заветные преданья») и демократическом.

В «Герое нашего времени» тема простого человека переплетается со старой, но совершенно преобразованной психологизмом «демонической» темой Лермонтова. Впервые после «Песни про купца Калашникова» Лермонтов в лице Печорина и Максима Максимыча снова сталкивает рефлектирующее, разорванное сознание индивидуалиста с органическим и целостным жизнеощущением простого человека.

Но для Лермонтова, — и в этом он подлинный ученик Пушкина, — народность не сводилась к простому человеку.

Для Лермонтова народность — это реальное развивающееся содержание русской действительности в ее прошлом и настоящем. И Печорин для Лермонтова, так же как Максим Максимыч, — факт русского национального сознания.

Здесь непреодолимый разрыв со славянофилами. Славянофилы могли еще принять «Песню про купца Калашникова», ложно ее толкуя, но никак не могли принять Печорина, потому что не понимали — или делали вид, что не понимают, — содержания русской последекабристской культуры.

Прогрессивное понимание народности в значительной мере пред-решало социально-политические взгляды писателя. Всем своим творчеством Лермонтов утверждает личную свободу, права человека, общественный строй, способный гарантировать эти права, хотя конкретные формы этого строя, вероятно, для него так и не уяснились.

В той мере, в какой политические и социальные силы ущемляют человеческую свободу, они заслуживают обличения и проклятия — будь то придворная клика («Смерть поэта»), светский круг («1-е января»), некультурная, идеологически-косная «толпа» («Журналист, читатель и писатель», «Пророк»), царские жандармы («Прощай, немытая Россия») и т. д.

Все это шло прямо вразрез со славянофильской концепцией религиозного человека, добровольно смиряющегося перед религиозно-патриархальной государственностью, со славянофильским обязательным оптимизмом — этой принадлежностью догматических в религии и охранительных в политике течений.



Не следует, конечно, ставить полусумасшедшего мракобеса Бурачека, издававшего махрово-реакционный «Маяк», на одну доску с Шевыревым или Погодиным, которые во всяком случае были людьми науки; с другой стороны, не следует смешивать Шевырева — в 40-х годах идеолога официальной народности и бюрократической монархии, с такими деятелями, как Киреевские, Аксаковы, Хомяков, Самарин, которые всю жизнь подвергались цензурным, а иногда и полицейским репрессиям. Но при всех различиях в культурном уровне, в личной порядочности, даже в оттенках политических убеждений, славянофилы, в большей или меньшей степени, принадлежали к единому кругу идей — феодальных и православно-охранительных. А это значит, что всем им в большей или меньшей степени Лермонтов был чужд или враждебен.

В представлении Бурачека лермонтовское творчество ассоциируется с разрушительным направлением французской неистовой словесности.

Бурачек в рецензии на «Героя нашего времени», не обинуясь, обвинил Лермонтова в проповеди воровства и разбоя: «Итого: воровство, грабеж, пьянство, похищение и обольщение девушки, два убийства, презрение ко всему святому, одеревяненность, парадоксы, софизмы, зверство духовное и телесное. — Все это элементы первого акта похождения героя. В самом деле — должно ужасать как читаться! Так легко, утешительно! И все так мило — совершенно во вкусе образованного общества, особенно нежного пола! и так натурально — живая натура!»<sup>154</sup>

Шевырев, разумеется, говорил вещи несравненно менее примитивные, но его высказывания отличаются от высказываний Бурачека скорее культурным уровнем и приличием тона, чем принципиальными основаниями:

«Если судить по тому больному, которым дебютирует фантазия нашего поэта, то этот недуг века заключается в гордости духа и в низости пресыщенного тела! — И в самом деле — если обратимся мы на Запад, то найдем, что горькая ирония автора есть тяжкая правда. Век гордой фи-

---

<sup>153</sup> Маяк. 1840. Ч. IV. С. 212. М. Н. Загоскин, близкий к православнофильским кругам, поместил в «Маяке» письмо к издателю его Корсакову, в котором заявил, что отзыв о «Герое нашего времени» вызвал у него желание «броситься к Бурачку на шею». «Наконец <...> явилось у нас издание книги, в которой говорится прямо, что без религии не может быть и хорошей литературы» (Маяк. 1840. Ч. VII. С. 101–102). Замечательно, что Бурачек, продолжая свою полемику с Лермонтовым, напечатал в 1845 году в «Маяке» повесть «Герои нашего времени», где доказывал уже в «художественной форме» гибельность вольнодумства и необходимость «истинно русского, народного, православного воспитания». См. об этом: Андреев С. Лермонтов и реакция // 30 дней. 1938. № 7. С. 88–90.

лософии, которая духом человеческим думает постигнуть все тайны мира, и век суетной промышленности, которая угождает наперерыв всем прихотям истощенного наслаждениями тела, — такой век этими двумя крайностями выражает сам собою недуг, его одолевающий. Не гордость ли человеческого духа видна в этих злоупотреблениях личной свободой воли и разума, какие заметны во Франции и Германии...

Но откуда же, из каких же данных у нас мог бы развиваться тот же недуг, каким страдает Запад? Чем мы его заслужили? Если мы в нашем близком знакомстве с ним и могли заразиться чем-нибудь, то, конечно, одним только недугом воображаемым, но не действительным <...>

Печорин не имеет в себе ничего существенного, относительно к чисто-русской жизни, которая из своего происшедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов, un mirage de l'occident... Там он герой мира действительного, у нас только герой фантазии — и в этом смысле герой нашего времени <...><sup>154</sup>

Итак, Шевырев отрицает русский байронизм (западный байронизм признается закономерным как продукт разложения Европы), сознательно замалчивает катастрофу 14 декабря, сформировавшую трагическое сознание русской интеллигенции 30-х–40-х годов; говорить об этой катастрофе нельзя было, но ее можно было подразумевать.

Аналогичную точку зрения на Лермонтова впоследствии высказал Гоголь в своей «Переписке с друзьями», т. е. в произведении, написанном под влиянием наиболее реакционных славянофильских кругов: «Попавши с самого начала в круг того общества, которое справедливо можно было назвать временным и переходным, которое, как бедное растение, сорвавшееся с родной почвы, осуждено было безрадостно носиться по степям, слыша само, что не прирасти ему ни к какой другой почве и его жребий — завянуть и пропасть, — он уже с ранних лет стал выражать то раздирающее сердце равнодушие ко всему, которое не слышалось еще ни у одного из наших поэтов. Безрадостные встречи, беспечальные расставания, странные, бессмысленные любовные узы, неизвестно зачем заключаемые и неизвестно зачем разрываемые, стали предметом стихов его и подали случай Жуковскому весьма верно определить существо этой поэзии словом *безочарование*. С помощью таланта Лермонтова оно сделалось на время модным. Как некогда, с легкой руки Шиллера, пронеслось было по всему свету *очарование* и стало модным, как потом с тяжелой руки Байрона пошло в ход *разочарование*, порожденное, может быть,

<sup>154</sup> Москвитянин, 1841. Ч. I. № 2. С. 533–536.

излишним очарованием, и стало также на время модным. Так, наконец, пришла очередь и *безочарованию*, родному детищу байроновского разочарования. Существование его, разумеется, было кратковременнее всех прочих, потому что в безочаровании ровно нет никакой приманки ни для кого» («В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность») <sup>155</sup>.

Здесь то же стремление затушевать трагедию русского освободительного движения начала века, изолировать Россию от идеологической жизни Запада, подчеркнуть неуместность мировой скорби в патриархальной стране. Лермонтовское отчаяние подменяется *равнодушием*, байроновское разочарование — *безочарованием*. Термином этим воспользовался впоследствии представитель младшего поколения славянофилов — Иван Аксаков. Он писал о Тютчеве: «<...> эта тоска, хотя и подбитая скорбною иронией, вовсе не походила ни на хандру Евгения Онегина, отставного, пресыщенного удовольствиями “повесы”, как называет его сам Пушкин; ни на байроновское *отрицание* идеалов; ни на *разочарование* человека, обманутого жизнью, как у Баратынского; ни на доходившее до трагизма *безочарование* Лермонтова (по прекрасному выражению Гоголя): поэзия Лермонтова — это тоска души, болеющей от своей неспособности к очарованию, от своей собственной пустоты, вследствие безверия и отсутствия идеалов» <sup>156</sup>.

Гораздо сложнее отношение к Лермонтову у близкого к славянофилам Аполлона Григорьева. Для Григорьева поэзия Лермонтова — одно из самых глубоких, неизгладимых переживаний юности. Но в то же время это «соблазн» — один из тех соблазнов, о которых он писал в «Литературных и нравственных скитальчествах», вспоминая 30-е годы: «Соблазн, страшный соблазн носился в воздухе, звучавшем страстно сладкими строфами Пушкина. Соблазн рвался в нашу жизнь вихрями юной французской словесности... Поколение выросшее не искало точки

<sup>155</sup> В статье 1848 года «Письмо к Н. В. Гоголю» Жуковский писал: «Меланхолическая разочарованность Байрона, столь очаровательная в его изображениях и столь пленяющая глубокою (хотя иногда и вымышленною) грустью поэта, истощившись в приторных подражаниях, уступила место равнодушию, которое уже не презрение и не богохульный бунт гордости (в них есть еще что-то поэтическое, потому что есть сила), а пошлая расслабленность души, произведенная не бурей страстей и не бедствиями жизни, а просто неспособностью верить, любить, постигать высокое, неспособностью предаваться какому бы то ни было очарованию. Это самодельное равнодушие, которым так кокетствуют в наше время поэты, относится к мрачной разочарованности Байрона, как мелкая, искусственная развалина небывалого замка к огромным обломкам Колизея, сокрушенного силою веков, набегами пародов и молниями неба» (Жуковский В. А. Собрание сочинений. СПб., 1878. Т. VI. С. 101–102).

<sup>156</sup> Аксаков И. С. Ф. И. Тютчев: Биографический очерк. М., 1874. Стлб. 136–137.

покоя или опоры, а только соблазнялось тревожными ощущениями. Поколение подраставшее, надыхавшись отравленным этими ощущениями воздухом, жадно хотело жизни, страстей, борьбы и страданий»<sup>157</sup>. Ап. Григорьев упорно втискивал собственные порывы в рамки православно-примиренного взгляда на жизнь; и он боролся с Лермонтовым не пошевыревски: в Лермонтове он пытался осудить того демона романтического субъективизма и рефлексии, который всю жизнь преследовал его самого. Вот почему тема лермонтовского демонизма — такая личная и болезненная для Аполлона Григорьева тема. Но славянофильское понимание народности неизбежно привело Григорьева к шевыревской формуле непризнания русского байронизма:

«Что касается до Лермонтова, в котором байронизм воплотился в высшей степени ярко, то прежде всего в жизни, в которой он явился, он не представляет того значения, какое имел Байрон в отношении к жизни, которой он был отразителем. Лермонтов не более как случайное поветрие, мираж иного, чуждого мира <это уж дословно шевыревское выражение>; правда его поэзии есть правда жизни мелкой, по объему и значению, теряющейся в безбрежном море народной жизни: казнь, совершаемая этою все-таки поэтической правдою над маленьким муравейником, в отношении к которому она справедлива, имеет сколько-нибудь общее значение только как казнь одинокого отношения этого муравейника...

Горе или, лучше сказать, отчаяние вследствие сознания своего одиночества, своей разъединенности с жизнью; глубочайшее презрение к мелочности той жизни, которою создано одиночество, вот правда лермонтовской поэзии, вот в чем сила и искренность ее стон»<sup>158</sup>.

Для Григорьева Лермонтов был слишком великим, слишком любимым поэтом, чтобы он мог остановиться на этой формуле. Белинский в эпоху, когда он не вполне еще отказался от примирения с действительностью, чтобы принять Печорина, — предсказывал, что Печорин еще созреет; Ап. Григорьев утверждал, что в процессе развития Лермонтова, проникновения Лермонтова в органическую правду народной жизни. Печорин еще должен был стать комическим персонажем: «<...> дальнейшее отношение к байронизму самого Лермонтова, который был

...не Байрон, а другой,  
Еще неведомый избранник,

<sup>157</sup> Григорьев А. Полное собр. соч. и писем. Пг., 1918. Т. I. С. 44.

<sup>158</sup> Время. 1862. № 10. С. 15–16.

было бы непременно комическое, а лицо Печорина и так уже одной ногой стоит в области комического, что и оказалось, когда писатель не без дарования вздумал после Лермонтова повторить этот образ в лице Тамарина»<sup>159</sup>.

Славянофильское понимание народности в сущности требовало, чтобы со счетов национального развития России была сброшена история русской интеллигенции. Это неизбежно вело к неприятию или умалению Лермонтова. Традиция осуждения лермонтовского демонизма через Гоголя, через Аполлона Григорьева доходит до Владимира Соловьева. Основная мысль публичной лекции о Лермонтове, прочитанной Соловьевым в 1899 году, состоит в том, что «как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была степень его нравственного усовершенствования». «Сознавая в себе от ранних лет гениальную натуру, задаток сверхчеловека, Лермонтов так же рано сознавал и то злое начало, с которым он должен был бороться, но которому скоро удалось, вместо борьбы, вызвать поэта лишь на идеализацию его». Отсюда для потомков и почитателей гениального поэта практический вывод — нравственное обязательство обличать лермонтовский демонизм: «Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы, во всяком случае, подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе»<sup>160</sup>. Владимир Соловьев не задумывается над тем, выразил ли Лермонтов народное сознание или сознание узкого «муравейного круга». Из плана социального и историко-литературного вопрос откровенно переносится в план религиозно-мистический.

Белинский положил начало противоположному пониманию Лермонтова. К этому пониманию чрезвычайно близок Герцен; это понимание в 50-х–60-х годах было подхвачено революционными демократами, и оно лежит в основе нашего современного восприятия Лермонтова.

Провозгласив «Героя нашего времени» национально-русским произведением, Белинский тем самым утверждает историческую закономерность и народность лермонтовского «байронизма», выражающего последекабристский этап развития русской интеллигенции.

Замечательным дополнением к высказываниям Белинского служит письмо к Белинскому Боткина (1840):

<sup>159</sup> Тамарин — герой романа Авдеева.

<sup>160</sup> См.: Вестник Европы. 1901. Кн. 2. С. 441–459.

«<...> Байрон первый явил поэтически отрицание общественного устройства, выработанного средними веками <...> или, говоря не вполне мою мысль выражающими словами, — отрицание старого времени. Ведь существенный пафос его состоит в этом. Субъективное я, столь долгое время скованное веригами патриархальности, всяческих авторитетов и феодальной общественности — впервые вырвалось на свободу; упоенное ощущением ее, отбросило от себя свои вериги и восстало на давних врагов своих.

Да, пафос Байрона есть пафос отрицания и борьбы; основа его — историческая, общественная <...>

Лермонтов весь проникнут Байроном. Как гений Байрона воспитался под влиянием Руссо, так Лермонтов — под влиянием Байрона, и в лице Лермонтова в русском искусстве впервые явился дух “европейского гниения”. Внутренний, существенный пафос его есть отрицание всяческой патриархальности, авторитета, предания, существующих общественных условий и связей <...> Дело в том, что главное орудие всякого анализа и отрицания есть мысль, — а посмотри, какое у Лермонтова повсюдное присутствие твердой, определенной, резкой мысли — во всем, что ни писал он, — заметь, мысли, а не чувств и созерцаний. Не отсюда ли происходит то, что он далеко уступает, как ты замечаешь, Пушкину — “в художественности, виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-мягком”. В каждом стихотворении Лермонтова заметно, что он не обращает большого внимания на то, чтобы мысль его была высказана изящно, — его занимает одна мысль, — и от этого у него часто такая стальная, острая прозаичность выражения. Да, пафос его, как ты совершенно справедливо говоришь, есть “с небом гордая вражда”. Другими словами, отрицание духа и мирозерцания, выработанного средними веками, или, еще другими словами, — пребывающего общественного устройства. Дух анализа, сомнения и отрицания, составляющий теперь характер современного движения, есть не что иное, как тот диавол, демон — образ, в котором религиозное чувство воплотило различных врагов своей непосредственности. Не правда ли, что особенно важно, что фантазия Лермонтова с любовью лелеяла этот “могучий образ”: для него —

Как царь, немой и гордый, он сиял  
Такой волшебной-сладкой красотою,  
Что было страшно...

В молодости он тоже на мгновение являлся Пушкину, — но кроткая, нежная, святая душа Пушкина трепетала этого страшного духа, и он с тоскою говорил о печальных встречах с ним. Лермонтов смело

взглянул ему прямо в глаза, сдружился с ним и сделал его царем своей фантазии»<sup>161</sup>.

Здесь демонизм получает уже прямое социально-политическое истолкование в качестве начала антифеодального и антицерковного. Отвечая Боткину на это письмо, Белинский писал: «О Лермонтове согласен с тобою до последней йоты; о Пушкине еще надо потолковать».

Революционного, антирелигиозного Лермонтова Боткин противопоставляет якобы аполитичному, «чисто-художественному» Пушкину. Эта ложная концепция Пушкина впоследствии, в 50-х годах, была развита приверженцами теории чистого искусства (тем же Боткиным, в частности), но она намечается уже в начале 40-х годов. В эту эпоху в реакционных кругах уже начинают пользоваться Пушкиным как прикрытием против напора новых социальных сил; а с другой стороны, эти новые демократические силы в поисках новых форм выражения обходят Пушкина, как представителя дворянской культуры, — не постигая еще его всенародного значения.

Вместе с тем, в эту эпоху Лермонтов настолько уже вырос в сознании современников, настолько определился как преемник Пушкина, что сопоставление обоих поэтов отныне становится обязательным, хотя бы в форме попыток отрицать право Лермонтова на это сопоставление.

Таковую именно позицию занимали люди, принадлежавшие к пройденному этапу русской культуры; они не понимали и не хотели понять той современности, которая была содержанием поэзии Лермонтова, и поэтому Лермонтов представлялся им талантливым подражателем Пушкина эпохи южных поэм и тем самым Байрона.

Вяземский писал в 1847 году: «Лермонтов имел великое дарование, но он не успел, а может быть, и не умел вполне обозначить себя. Лермонтов держался до конца поэтических приемов, которыми Пушкин ознаменовал себя при начале своем и которыми увлекал толпу, всегда впечатлительную и всегда легкомысленную. Он не шел вперед. Лира его не звучала новыми струнами. Поэтический горизонт его не расширился. Лермонтов остался русским и слабым осколком Байрона» («Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина»). Катенин всю жизнь относился к Пушкину критически, но он не сомневается в превосходстве Пушкина над русскими «подражателями Байрона», к которым причисляет и Лермонтова. В «Воспоминаниях о Пушкине» он писал: «Все сии поэмы <Пушкина> однако не выдержали еще ни разбора дельной критики, ни искуса времени, и судьба их не решена; правда, что если сравнить

<sup>161</sup> Белинский В. Г. Письма. Т. II. С. 418–420.

прочих наших стихотворцев, подобные эпиллии à la Вугон, как-то: “Эдда”, “Чернец”, “Войнаровский”, “Боярин Орша” и пр., и пр., и пр. — превосходство Пушкина во всем бросается в глаза<sup>162</sup>. Здесь пренебрежение к Лермонтову подчеркнуто самим выбором «Боярина Орши», который ведь воспринимался как вещь черновая, не предназначавшаяся для печати.

Холодок, недоумение перед силой лермонтовского воздействия на читателей чувствуется и в отзывах Плетнева, и в отзывах Баратынского, и в отклике Полевого (в письме к брату) на известие о смерти Лермонтова: «Известие о смерти Лермонтова подтвердилось. Жаль: он был человек с дарованием, хоть, кажется, без сердца»<sup>163</sup>. Эпигон Пушкина барон Розен провозгласил Марлинского «гениальнейшим из русских писателей», но о Лермонтове он писал свысока, как подобает писать о даровитом юноше — человеку пушкинского круга. При этом Розен уверен, что с 20-х годов ничего не изменилось: «Один Пушкин возмужал и быстро совершил свою судьбу; публика первых его стихотворений есть еще и нынешняя публика», — утверждал он в 1843 году<sup>164</sup>.

Если оставить в стороне представителей старшего поколения, то для людей 40-х годов сравнительная оценка Пушкина и Лермонтова становится пробным камнем их политических и литературных взглядов.

В славянофильских кругах, разумеется, отдается безусловное предпочтение Пушкину, поскольку там имела место посмертная канонизация «примирившегося с жизнью» Пушкина, весьма далекого от своего реального прообраза<sup>165</sup>. Шевырев, который при жизни Пушкина всегда держал камень за пазухой и не прочь был поставить Пушкину Бенедиктова в пример, теперь писал о «Думе»:

«Неужели о том поколении здесь говорится, которое с такими вдохновенными надеждами приветствовал незадолго до смерти своей наш Пушкин, говоря ему:

Здравствуй, племя  
Младое, незнакомое! Не я  
Увижу твой могучий, поздний возраст.

<sup>162</sup> Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 640.

<sup>163</sup> Исторический вестник. 1887. Т. XXX. С. 347.

<sup>164</sup> Сын отечества. 1843. Кн. 3. Отд. VI. С. 5.

<sup>165</sup> Противопоставление светлого пушкинского — демоническому лермонтовскому элементу было развито Ан. Григорьевым и впоследствии подхвачено символистами. По Мережковскому, Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. В. Розанов писал о «лешем начале» у Лермонтова и т. д.



В противность этим чудным стихам, которые должны глубоким эхом отдаваться в сердце каждого, кто живет в поре цвета и упования, — что это здесь за ужасная эпитафия всему молодому поколению».

Напротив того, в кругу левых западников намечается тенденция к предпочтению Лермонтова. Восходит она опять-таки к Белинскому. «Лермонтов, — писал Белинский Боткину, — далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком; во всем этом он уступит даже Майкову (в его антологических стихотворениях), но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей природы, исполинский взмах, демонский полет — *с небом гордая вражда* — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина»<sup>166</sup>. К этому положению Белинский вернулся через несколько лет в статьях о Пушкине, где он именно как апологет Лермонтова и Гоголя отчасти пересмотрел свое прежнее, безусловно восторженное отношение к Пушкину. Формула: Пушкин выше по форме, Лермонтов выше по содержанию — начиная с 40-х годов становится ходовой среди радикальной интеллигенции.

В дневниках молодого Чернышевского отразилось горячее увлечение Лермонтовым. Чернышевский постоянно упоминает о Лермонтове, объединяя его с Гоголем как писателем обличительного направления (сближение Лермонтова с Гоголем опять-таки находим у Белинского) и обоих противопоставляя Пушкину. В 1850 году Чернышевский записывает: «Разговор был сначала о Лермонтове, которого я защищал <...> после несколько о Гоголе, которых Срезневский не хотел считать людьми одной величины с Пушкиным (а я по голосу Вас. Петр. <Лободовского> ставлю Лермонтова выше Пушкина, а Гоголя выше всего на свете, со включением в это все и Шекспира и кого угодно)»<sup>167</sup>.

Чернышевский высоко ценил Пушкина, но он не разделял веру своих современников в непревзойденность пушкинской формы. В 1856 году он писал Некрасову: «Тяжестью часто кажется энергия, поэтому говорят, что стих Лермонтова тяжелее стиха Пушкина, — что решительно несправедливо: Лермонтов по достоинству стиха выше Пушкина»<sup>168</sup>.

И далее: «Сочинения Лермонтова и Кольцова доказывают, что у этих людей был талант сильнее, нежели у Пушкина. Как поэты-художники они должны считаться или равными ему или (по-моему) выше его». Даже

<sup>166</sup> Белинский В. Г. Письма. Т. II. С. 284.

<sup>167</sup> Чернышевский Н. Г. Литературное наследие. М.; Л., 1928. Т. I. С. 494.

<sup>168</sup> Переписка Чернышевского с Некрасовым, Добролюбовым и Зеленым / Под ред. Н. К. Пиксанова. М.; Л., 1925. С. 23.

Писарев в своем нигилистическом отрицании ценностей русской литературы признает разницу между Пушкиным и Лермонтовым — в пользу Лермонтова:

«У нас были или зародыши поэтов, или пародии на поэта. Зародышами можно назвать Лермонтова, Гоголя, Полежаева, Крылова, Грибоедова; а к числу пародий я отношу Пушкина и Жуковского. Первые на всю жизнь остались в положении зародышей, потому что им нечем было питаться и некуда было развиваться. Силы-то у них были, но не было ни впечатлений, ни простора. Поэтому ничего и не вышло, кроме односторонних попыток и недодуманных зачатков разумного мирозерцания <...>

Но эти зародыши все-таки заслуживают наше уважение, заслуживают именно тем, что не могли развернуться. Значит, при благоприятных обстоятельствах из этих элементов могло выработаться что-нибудь порядочное. Но о людях второй категории, о пародиях на поэта, нам приходится высказать совершенно противоположное мнение. Эти люди процветали “яко крин”, щебетали, как птицы певчие, и совершили “в пределе земном все земное”, то есть все, что они были способны совершить»<sup>169</sup>.

Соратник Писарева по «Русскому слову» Зайцев пошел дальше: он утверждал, что Лермонтов, по ограниченности своего «гусарского воображения», изобразил Люцифера в виде пятигорского франта и Манфреда — в виде раскаявшегося шулера<sup>170</sup>.

Замечательно, что формула: Пушкин выше по форме, Лермонтов выше по содержанию — первоначально дана Белинским, который сам в свое время покончил с легендой о «мелком направлении» Пушкина. И теперь речь шла не об отрицании глубокого содержания в творчестве Пушкина, но о том, что содержание поэзии Лермонтова представлялось Белинскому в тот момент наиболее действенным. Для Белинского мысль Лермонтова — это мысль поколения 30-х–40-х годов, которое он считал поколением великих душевных тревог и сомнений, подготавливавших переход к новому пониманию социальной действительности. «Равен ли по силе таланта или еще и выше Пушкина был Лермонтов — не в том вопрос: несомненно только, что, даже и не будучи выше Пушкина, Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить своею поэзиею несравненно высшее, по своим требованиям и своему характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина», — писал Белинский в 1843 году в «Сочинениях Александра Пушкина».

<sup>169</sup> Писарев Д. И. Сочинения. СПб., 1894. Т. IV. Стб. 113.

<sup>170</sup> См.: Зайцев В. А. Избранные сочинения. М., 1934. Т. I. С. 61–62.

Белинского интересует не только содержание, но и самый тип мысли, ее структура. Тут предстоял выбор. С одной стороны — Пушкин со всей сложностью его эволюции, с бесконечной широтой охвата бесконечно многообразных фактов истории, мировой культуры, русской действительности, душевной жизни человека. С другой стороны — Лермонтов, упорно углубляющий единый комплекс идей, направленных в одну точку; идеи эти могли двигать людьми, они приобретали осязаемую силу. В тех же статьях о Пушкине Белинский писал: «Как бы то ни было, но по своему воззрению Пушкин принадлежит к той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта. Дух анализа, неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление сделались теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные, болезненные вопросы настоящего. Эту мысль мы полнее и яснее разовьем в статье о Лермонтове, в которой постоянно будем иметь в виду сравнение обоих этих поэтов»<sup>171</sup>.

Эта формулировка несправедлива по отношению к Пушкину (в порыве увлечения новой идеей Белинский бывал несправедлив); зато здесь дана поразительная итоговая для Белинского характеристика Лермонтова как поэта мысли.

«Страстное, полное вражды и любви мышление» — эти слова, раскрывающие, почему Лермонтов стал любимым поэтом русской революционной демократии, — перекликаются со словами Герцена: «То была не отвлеченная мысль, стремившаяся украсить цветами поэзии; нет, дума Лермонтова, это — его поэзия, его страдание, его сила».

---

<sup>171</sup> Эта статья не была написана. П. Анненков, в качестве приверженца теории «чистого искусства» осуждавший чрезмерное увлечение Белинского Лермонтовым, писал: «Продолжительное наблюдение этой личности <Лермонтова> вместе с другими, родственными ей по духу на Западе, забросили в душу Белинского первые семена того позднейшего учения, которое признавало, что время чистой лирической поэзии, светлых наслаждений образами, психическими откровениями и фантазиями творчества — миновало, и что единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа. Лермонтов был первым человеком на Руси, который навел Белинского на это созерцание, впрочем, уже подготовленное и самым психическим состоянием критика. Оно пустило обильные ростки впоследствии» (Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. СПб., 1881. Отд. 3. С. 44).

# Именной указатель

- Авдеев М. В. .... 561, 608  
Азадовский М. К. .... 263  
Айхенвальд Ю. И. .... 106, 359  
Аксаков И. С. .... 68, 125, 176, 593, 604, 606  
Аксаков К. С. .... 112–113, 125, 478, 484, 604  
д'Аламбер Ж. .... 581  
Александр I ..... 177–178, 199, 294, 427, 597  
Александр II ..... 297  
Александров К. Д. .... 67  
Алексеев М. П. .... 106  
Алексей Михайлович, царь ..... 197  
Алтаев Ал. .... 194, 199, 203  
Андреев С. .... 604  
Андронников И. Л. .... 67  
Андросов В. П. .... 108, 128  
Аникин М. И. .... 227  
Анненков П. В. .... 410, 432, 576–577, 614  
Анненский И. .... 147  
Арватов Б. .... 9  
Ариосто Л. .... 438  
Аристотель ..... 85  
Аронсон М. .... 10, 46, 71, 75  
Аскоченский В. .... 590  
Ауслендер С. А. .... 194, 198, 206–207  
Ахматова А. А. .... 69–70, 147  
Ашукин Н. .... 242
- Байрон Дж. Г.** ..... 60, 87, 119, 131, 163, 241, 243, 248, 272, 282, 300, 308, 311, 313, 385, 388, 391, 405, 409–410, 420–421, 425, 434–435, 438, 443–445, 447–449, 453–454, 457, 461, 464, 472, 475, 497, 505, 508–513, 515, 517, 520–522, 524–525, 527, 529–532, 535, 546–547, 549, 559–562, 573–574, 590, 595, 605–607, 609–611
- Бакунин М. А. .... 185–186, 313–314, 428, 430  
Бальзак О. .... 385  
Бальмонт К. .... 358  
Банников ..... 261  
Баратынский Е. А. .... 45, 52, 134, 140, 143–144, 148, 158–159, 167–169, 186, 260, 263, 265, 268, 301, 321, 340–341, 419, 422, 465, 467–468, 484–485, 495–496, 527, 606, 611  
Барбье О. .... 266, 320, 345, 347, 516–521, 524  
Барзах А. Е. .... 71  
Барсуков Н. П. .... 125  
Батюшков К. Н. .... 16, 58, 79, 84, 101, 134, 137, 144, 162, 166, 179, 230, 240, 251, 254, 256, 265, 276–279, 290, 293, 299, 303, 321, 337, 340, 344, 378, 417, 419, 464, 473, 490  
Бахтин Н. И. .... 400  
Бахтурин К. А. .... 322  
Бегичев С. Н. .... 399  
Безгласный В. .... 269  
Безмолвный ..... 324  
Бек М. .... 176  
Белинский В. Г. .... 19–21, 24, 68, 70, 105, 107–110, 112–118, 120, 122–125, 127, 149, 153, 158, 160, 163, 165, 170, 180–181, 186, 231, 238–240, 244–245, 247, 253–255, 271, 276, 302, 311–314, 316–317, 320–321, 331, 333, 339, 345–348, 350, 353, 425, 428, 430, 434–435, 437, 440, 442, 449, 465, 472–473, 478, 480, 486, 490, 496, 500, 502–504, 526, 528, 549, 565, 574–579, 590–593, 597–598, 600, 602, 607–608, 610, 612–614  
Белосельский А. М. .... 174  
Белый А. .... 23–24, 27, 29

- Бенедиктов В. Г. ....4–5, 19–22, 24, 28,  
45, 52, 59, 105–109, 114, 116–125,  
140, 158, 231–235, 237–238, 245,  
247, 247, 249–251, 253–271, 316–  
339, 472, 478, 485, 496, 500, 611
- Бергсон А. ....37
- Берковский Н. ....9
- Бернет Е. ....250, 253, 263, 322–323
- Бестужев-Марлинский А. А. ....57, 106,  
114, 123–124, 245, 265, 271, 283,  
316, 353, 400, 422, 435, 441, 472,  
500, 557, 611
- Бестужев Н. А. ....120, 202, 232, 270, 316
- Благой Д. ....66, 71, 375–380, 386–387,  
389, 393–394
- Блок А. А. ....27, 29, 34, 64, 69–71, 589
- Блудов Д. Н. ....161, 188, 303
- Блюмбаум А. ....56, 71
- Богданович Т. ....193, 195–196
- Бодлер Ш. ....448
- Болдаков И. ....519
- Болотников И. ....195, 197
- Большаков К. А. ....67
- Боровкова В. ....348
- Боткин В. П. ....244–245, 347,  
430–431, 503, 526, 576–577, 591,  
608, 610, 612
- Брик О. ....10
- Бродский Н. Л. ....478
- Брюллов К. ....110, 242
- Брюсов В. Я. ....69–70, 119
- Буало Н. ....163, 376–378, 384, 419
- Булгарин Ф. В. ....96, 107, 118, 125,  
149, 168–170, 181, 241, 244–247,  
250–251, 261, 274–275, 301, 341,  
400, 419, 438, 590
- Бурачек С. ....574, 576, 590, 604
- Бурнашев В. П. ....251, 326–327
- Бухарин Н. И. ....9, 71
- Бухштаб Б. ....11, 13–14, 16–17, 19–21,  
24, 25, 29, 31–36, 38, 44–45, 71–72,  
89, 193, 197, 204, 207
- Бюргер Г. А. ....285
- Бюфон Ж. ....581
- Валуева Е. ....176
- Ван Баскирк Э. ....30, 37, 71
- Вельтман А. ....89, 320–321
- Венгеров С. А. ....105–106, 109, 114, 122,  
380
- Веневитинов Д. В. ....4, 44–47, 52–53,  
61, 71–72, 119, 126, 130–136, 141–  
145, 149–153, 155–156, 158–159,  
240, 243–244, 247–266, 272, 313,  
343, 348, 403–407, 409, 419, 424,  
427, 458, 471, 484, 490, 504, 506
- Венкстерн Н. ....194, 196
- Вердеревский Г. ....241
- Вигель Ф. Ф. ....187, 260
- Виноградов В. В. ....106, 113, 142, 497, 581
- Виноградов И. А. ....66, 375, 384, 387, 395
- Винокур Г. ....9, 36, 71–72
- де Виньи А. ....447, 451, 521, 524
- Вискватый П. А. ....521, 592–593
- Вистенгоф П. Ф. ....454
- Витгефт К. К. ....318
- Владимиров П. В. ....598–599
- Владиславлев В. А. ....251
- Воейков А. Ф. ....90, 110, 250–251, 261,  
274, 321, 327, 385
- Волконская З. ....404
- Волконский С. Г. ....294
- Волошинов В. Н. ....32, 38–39, 43, 62, 72
- Вольтер ....376, 536, 560
- Врубель М. ....589
- Вьельгорский М. Ю. ....82, 308
- Вяземская Е. А. ....293
- Вяземский А. И. ....163, 293
- Вяземский П. А. ....4–5, 14–16, 18,  
22, 28, 39, 44, 46, 49, 54, 58–59, 66,  
69, 72, 79–104, 107–108, 137–139,  
143–144, 146, 160–167, 169–189,  
232–234, 236, 241, 252, 259–262,  
264–265, 268, 279, 283, 292–311,  
316, 321–322, 339, 342, 349–350,  
379, 417, 419, 426, 490, 495, 581, 610

- Гагарин И. ....233–235, 238, 250, 270, 596  
 Гагарина В. Ф. ....293  
 Галушкин А. Ю. ....7, 9, 47, 72  
 Гамсун К. ....364–367, 369–374  
 Ганнибал А. П. ....169  
 Гегель .....73, 420, 430, 434, 528, 576, 592  
 Гейне Г. ....52, 388, 421, 475–476, 516, 519–522, 524, 529  
 де Гель А.-О. ....361–362  
 Гельфман Г. ....201  
 Гербель Н. В. ....495  
 Герцен А. И. ....4, 68, 70, 72–73, 128, 185–186, 193, 251, 404, 427, 430–434, 436–437, 441–442, 528, 531, 568, 593, 595–596, 598, 608, 614  
 Гете И.-В. ....134, 152, 157, 248, 258, 272, 314, 341, 347, 400, 402, 404, 420, 423–424, 429, 446, 472, 475, 478, 500, 522, 540–541, 573  
 Гиль Р. ....119  
 Гинзбург Л. Я. ....3–9, 11–74  
 Глейм И. В. ....464  
 Глинка Н. ....439  
 Глинка Ф. Н. ....121, 269, 279  
 Гнедич Н. И. ....84, 101  
 Гоголь Н. В. ....68, 87, 106, 112–113, 125, 160, 164, 168, 235, 238, 245, 249, 261, 312–313, 353, 357, 359, 424–425, 443, 530, 536, 591–592, 605–606, 608, 612–613  
 Годунов Б. ....247  
 Голицын В. М. ....294  
 Голицына Е. ....164  
 Гомер .....16, 311, 314, 419, 425, 438  
 Гончаров И. А. ....36, 527  
 Городецкий С. ....147  
 Готье Т. ....448  
 Гофман В. ....11, 13, 21  
 Гофман Э. Т. А. ....52, 404  
 Грановский Т. Н. ....232, 267, 316, 339, 341  
 Гребенка Г. ....262, 269, 323  
 Грессе Ж.-Б. ....405  
 Греч Н. И. ....96, 107, 110, 128, 168, 244, 250–251, 261, 274, 301  
 Грибоедов А. С. ....87–88, 144, 164, 186, 192, 250, 397–402, 557, 591, 597, 613  
 Григорьев А. ....68, 106, 122, 147, 160, 232, 270, 321, 434–435, 530, 569–570, 591, 606–608, 611  
 Григорьев С. ....193, 197, 200  
 Гринфелд Л. ....7, 73  
 Гриц Т. ....171  
 Гроссман Л. П. ....40  
 Грот Я. К. ....250–252, 321, 329  
 Губер Э. И. 478  
 Гуковский Г. А. ....8, 11, 13–14, 27, 30, 32, 48–49, 65, 73–74, 175, 213, 466–467  
 Гулецов .....261  
 Гумилев Н. ....115, 147  
 Гурфинкель Н. ....34–35, 45, 47, 52–53, 73  
 Гурфинкель Ю. ....47  
 Гуссерль Э. ....37, 52  
 Густафсон Р. Ф. ....25, 73  
 Гюго В. ....68, 254, 256, 266, 273, 312, 320, 337, 345, 351, 416, 424, 435, 443, 445, 457, 496, 511, 516, 520–521, 523–525  
 Давидовский П. ....599  
 Давыдов Д. В. ....166–167, 186, 263, 293, 299, 301, 490–491  
 Давыдов И. И. ....270, 320, 341  
 Даев П. ....219  
 Даль В. И. ....89  
 Данилов К. ....599  
 Данте А. ....423–424  
 Дашков Д. В. ....161  
 Делавинь К. ....266, 320, 345  
 Деларю М. Д. ....242  
 Делиль Ж. ....380  
 Дельвиг А. ....108, 144, 148, 163, 167, 169, 176, 182, 241, 301, 527  
 Демидов Н. Н. ....220, 222–224

- Державин Г. Р. ....15, 94–95, 98–99,  
 140, 163, 174, 227, 249, 254, 256,  
 279, 299, 354  
 Диоген .....518  
 Дмитриев И. ....15, 79, 84–87,  
 92, 94–96, 99, 110, 140, 160, 165,  
 169–170, 280–281, 303, 310, 381  
 Дмитриев М. ....495  
 Добролюбов Н. А. ....105, 114, 177, 316,  
 348, 352–354, 561–562, 586, 612  
 Долгоруков И. М. ....174  
 Донской Д. ....196, 198–199  
 Достоевский Ф. М. ....22, 146, 312,  
 360, 425, 443, 456, 527, 555, 558,  
 579  
 Дружинин А. В. ....351  
 Дурьлин С. ....67, 555  
 Дюма А. ....192, 312, 416, 514  
 Дюшен Э. ....509, 513, 516, 519, 538  
**Евгеньев Б.** .....196, 198  
 Евдокия Борисовна Юсупова,  
 герцогиня .....214  
 Екатерина II .....84, 177, 214  
 Елагина А. П. ....348, 593  
 Ермаков И. Д. ....357, 359  
 Ершов П. П. ....110, 253, 322–323  
**Жан-Поль** .....431, 575  
 Желябов А. И. ....201  
 Жирмунский В. М. ....6, 9, 11–12, 27,  
 48, 73–74, 119, 142, 441  
 Жуковский В. А. ....58, 68, 79, 84, 87,  
 92, 95–96, 98, 121, 126, 129–130,  
 134, 137, 139–140, 143–144, 148,  
 160, 162, 165–170, 172, 175–177,  
 179, 185, 188, 230–234, 237, 240,  
 250–251, 259–265, 268, 276, 279,  
 281, 293, 295–296, 299–301, 303,  
 307, 309, 311–312, 316, 320–321,  
 339–340, 344, 354, 379, 401, 417,  
 419, 421, 426, 435, 442, 445–446,  
 451, 466, 473, 508–509, 581, 605–  
 606, 613  
**Заболоцкий Н.** .....24, 39  
 Загоскин М. Н. ....260, 604  
 Зайцев В. А. ....613  
 Захарьина Н. А. ....431, 436  
 Зелёный А. О. ....612  
 Зилов А. М. ....243, 478  
 Золя Э. ....367  
 Зорин А. ....14, 25, 38, 73  
 Зорич С. Г. ....213, 219  
 Зубов П. А. ....215–216  
**Иванов Вс.** .....33  
 Иванов Вяч. ....119, 157  
 Иванова Н. Ф. ....461  
 Измайлов А. Е. ....189  
 Илличевский А. Д. ....464  
 Иоффе И. ....58  
 Ирвинг В. ....421  
**Каверин В. А. (Зильбер В. А.)** .....11,  
 13–14, 63, 116, 171  
 Калашников И. Т. ....110  
 Канкрин Е. Ф. ....259  
 Канова А. ....258, 472  
 Кант И. ....418, 447  
 Карабанов И. Ф. ....228  
 Карамзин Н. М. ....16, 18, 46, 79,  
 81–87, 92, 94–95, 98, 101, 117, 130,  
 140, 160–161, 163, 165–166, 169,  
 172, 177, 185, 188, 241, 273, 279–  
 281, 293, 298–299, 303–304, 306–  
 307, 311, 321, 339–340, 381, 417,  
 459–460  
 Карамзина С. Н. ....537–538  
 Каратыгин П. А. ....110  
 Карл X .....458  
 Карлгоф В. И. ....251, 259–260, 263, 319  
 Карлгоф-Драшусова Е. А. ....105, 233,  
 250–251, 259, 263, 319  
 Карпов Н. ....246  
 Капнист В. ....213–214, 217

- Капнист П. И. ....351  
Катенин П. А. ....88, 144, 285, 399–401,  
459–460  
Каховский П. ....200  
Каченовский М. Т. ....129–130, 166,  
170, 306  
Керн А. П. ....156  
Кибальчич Н. И. ....201  
Киреевские .....272, 427, 593, 596, 604  
Киреевский И. В. ....127–128, 133,  
153, 159, 241, 243–244, 313, 348,  
404, 422  
Киреевский П. В. ....593  
Киселёв П. Д. ....178  
Клопшток Ф. Г. ....445  
Клюшников И. П. ....266, 478–480  
Княжнин Я. Б. ....457  
Ковалевский П. М. ....249  
Коварский Н. ....14  
Коган П. ....9, 73  
Козлов И. И. ....121, 166, 264, 441,  
464, 490–491, 508–509, 546  
Кольцов А. В. ....235, 237–238, 260,  
349, 478, 612  
Комарович В. Л. ....62, 71, 403–407  
Констан Б. ....60, 309, 386, 546,  
559–560, 562, 571  
Корнель П. ....376, 399  
Корсаков П. А. ....604  
Костров Е. И. ....210  
Костюшко Ф. ....214  
Котляревский Н. ....422, 600  
Кошелев А. И. ....127, 409  
Краевский А. А. ....120, 232–233,  
237–238, 316, 487, 521, 591, 593  
Красов В. И. ....266, 478–479, 481, 506  
Кребб Дж. ....210  
Критские, братья .....436  
Кропоткин П. А. ....193  
Кроче Б. ....31  
Кручёных А. ....32–33  
Крылов И. А. ....87, 92, 165, 170, 189,  
233, 613  
Кузьмина Н. А. ....67  
Кукольник Н. В. ....58–59, 110, 114,  
123, 154, 170, 235–238, 247–251,  
253, 258–259, 262–265, 269, 320,  
323, 325, 341  
Кульман Н. К. ....90–91  
Кумпан К. ....8  
Купер Ф. ....421  
Купрянова Е. Н. ....496  
Курочкин В. С. ....348  
Кутузов М. И. ....229  
Кюхельбекер В. К. ....58, 144, 264–265,  
399, 401, 409, 417–419, 427, 438–  
440, 464–465, 567  
Лагарп Ж.-Ф. ....581  
Ламартин А. ....88, 266, 345, 351  
Ларин Б. А. ....142  
Ларошфуко Ф. ....43  
Лебедев В. ....323  
Левинтон Г. А. ....41, 73  
Лейбниц Г. В. ....93  
Ленин В. И. ....32, 427  
Лермонтов М. Ю. ....4, 57, 59–61,  
65–72, 113, 117, 119–120, 232, 237,  
245, 313, 316, 361–362, 407–413,  
415, 425–426, 433–438, 440–445,  
447, 449–478, 481–483, 486–493,  
497–521, 523–529, 536–543, 546–  
559, 561–579, 582–596, 598–614  
Лесаж А. Р. ....538, 541  
Лесков Н. ....360  
Лессинг Г. Э. ....443, 457, 464  
Лобанов М. ....247  
Лободовский В. П. ....612  
Ломоносов М. В. ....16, 94, 96, 106, 140,  
171, 174–176, 210–211, 279, 392,  
379, 398  
Лопухина В. А. ....461, 555  
Лопухина М. А. ....437, 454  
Луганский В. ....269  
Луи-Филипп .....595  
Луначарский А. В. ....9, 73, 190, 601  
Лурье Я. ....58, 73



- Лурье С. ....58  
 Людовик XIV .....131, 522  
 Лютцероде К. А. ....260
- Майков** Ап. Н. ....351, 612  
 Майков В. ....383–384, 394  
 Майков Л. Н. ....84, 213  
 Максимов Д. Е. ....449, 477, 490  
 Малахов С. А. ....49  
 Мандельштам О. Э. ....23, 29, 63, 72–73,  
 147, 158  
 Манзони А. ....421  
 Мануйлов В. А. ....67  
 Марголина А. ....386, 390  
 Маркс К. ....46  
 Мартьянов П. К. ....451, 540  
 Масальский К. П. ....110, 261  
 Маяковский В. В. ....14, 27, 30, 32–33,  
 39  
 Медведева И. ....496  
 Мейлах Б. С. ....484  
 Мельгунов Н. А. ....127  
 Мендельсон Н. М. ....599  
 Мережковский Д. ....68, 192, 200, 611  
 Мерзляков А. Ф. ....80, 129, 170  
 Метнер Э. ....13, 75  
 Микеланджело .....258, 472  
 Миллер О. В. ....67  
 Мильвуа Ш. ....405  
 Мильгон Дж. ....445, 447–448  
 Милоков А. ....521  
 Милютина Е. Д. ....97  
 Минаев Д. Д. ....330  
 Михаил, князь .....459  
 Михаил Павлович, великий князь ...199  
 Мицкевич А. ....421, 441, 511, 517  
 Модзалевский Б. ....213, 228  
 Мольер Ж.-Б. ....399  
 Моцарт В.-А. ....358  
 Мстислав Галицкий .....459–460  
 Мстислав Киевский .....459  
 Мстислав Черниговский .....459  
 Мур Т. ....421, 445–447, 512–513
- Муравьев М. ....16, 65, 86, 321, 466  
 Муравьевы-Апостолы, братья .....201  
 Мюссе А. ....68, 433, 517, 521, 524, 532,  
 545–546, 552, 559–562  
 Мятлев И. П. ....174, 538
- Надеждин** Н. И. ....118, 127, 235, 239,  
 243–44, 409, 416–417
- Надсон С. ....177  
 Назаренко Я. А. ....8, 47, 49–51  
 Наполеон Бонапарт .....87, 293, 512  
 Наполеон III .....178  
 Нарышкин А. А. ....217–218  
 Неверов Я. ....120, 267, 341, 345, 354  
 Неёлов С. А. ....174  
 Незеленов А. И. ....225  
 Некрасов Н. А. ....47, 113, 157, 177, 232,  
 255, 291, 316, 336, 340, 349–350,  
 394, 552, 557, 612  
 Нессельроде К. В. ....178  
 Никитенко А. ....235–236, 500–502, 590  
 Никитин М. ....171  
 Николай I .....70, 176, 178, 245,  
 294–297, 307, 426–427, 597  
 Новалис .....52, 62, 134, 152, 272  
 Новосильцев Н. Н. ....293  
 Норов А. ....260
- Оболенский** Е. П. ....200, 294  
 Огарёв Н. П. ....128, 185–186, 348, 431–  
 432, 436–437, 478, 490, 566, 598  
 Одоевский А. ....294, 422, 459  
 Одоевский В. Ф. ....127, 129, 237,  
 251, 261, 272, 427  
 Ожаровский А. П. ....203  
 Озеров В. А. ....96, 99  
 Оксман Ю. Г. ....46, 270  
 Олейников Н. ....24, 39  
 Орлов Вл. ....397–402  
 Орлов, граф .....211  
 Орловский А. О. ....307  
 Оссиан .....385

- Островская А. ....270  
 Островский А. Н. ....163–164, 592
- Павленко П.** .....67  
 Павлищева О. С. ....238  
 Павлов М. Г. ....409  
 Павлов Н. Ф. ....436, 557  
 Павлова К. ....106, 160  
 Панаев И. И. ....105, 114, 231–233,  
 235, 245, 248–249, 251, 258, 314,  
 328, 480, 514, 549  
 Парни Э. ....380, 385  
 Паскевич И. Ф. ....295  
 Пассек П. Б. ....211, 213  
 Пастернак Б. Л. ....13, 23–25, 29–30,  
 32–33, 55, 57, 74  
 Перовская С. ....201, 204, 206–208  
 Пестель П. ....203, 437  
 Петров В. П. ....88  
 Петр I .....177–178, 241, 297, 429, 524  
 Пиксанов Н. К. ....271, 397, 612  
 Пильняк Б. ....67  
 Пиндар .....419  
 Писарев А. ....144  
 Писарев Д. И. ....118, 613  
 Писемский А. Ф. ....561  
 Платон .....405  
 Плетнев П. А. ....79, 161, 168, 232–233,  
 236–237, 250–252, 259–263, 301,  
 316, 321, 329, 611  
 Погодин М. П. ....79, 125, 127–129,  
 169–170, 243, 267, 604  
 Подолинский А. И. ...121, 441, 446–447,  
 508, 546  
 Полевой Н. ....58, 80, 95–96, 118,  
 124, 127, 149, 154, 165, 169, 231,  
 239, 241–244, 247, 263, 272–273,  
 275, 301, 312, 325, 330, 338, 341–  
 342, 391, 419, 424–426, 434–435,  
 472–474  
 Полежаев А. ....120, 426, 434–435, 447,  
 490–491, 506–509, 554, 613
- Полонский Я. П. ....105–106, 123,  
 147, 231–233, 59, 316, 322, 335  
 Поп А. ....535  
 Потебня А. А. ....31  
 Потёмкин Г. А. ....213, 228, 292  
 Прилежаева-Барская Б. М. ....208  
 Пруст М. ....25–29, 41–44, 53, 56, 63, 74  
 Прутков К. ....258, 319, 328  
 Пугачёв Е. ....198  
 де Пуле М. ....237–238  
 Пушкин А. М. ....174  
 Пушкин А. С. ....15–16, 19, 31, 44,  
 57–61, 65–71, 74, 79, 81–82, 84, 87,  
 90–96, 98, 101, 104–106, 108–111,  
 113, 117–122, 125–129, 131–132,  
 134, 137–138, 144, 146, 148–150,  
 156, 160–163, 165–172, 175, 177–  
 180, 186, 188, 210, 231–238, 240–  
 249, 251–252, 254, 258–276, 279–  
 291, 294–295, 299–301, 303–304,  
 307–309, 311–317, 320–321, 323,  
 325, 331–332, 335, 337, 340–341,  
 345–347, 354, 357–359, 375–376,  
 378–380, 382–383, 385–396, 399,  
 404–405, 419–422, 424–427, 429,  
 434–435, 438, 440–443, 446–449,  
 453–454, 457, 460, 464, 467, 470,  
 480, 483–487, 489–490, 493, 497,  
 499, 502, 505, 508–509, 513, 517,  
 519–520, 523–528, 532–533, 535–  
 536, 538, 546, 557, 559, 561, 567,  
 581–584, 586, 590–592, 595, 597–  
 598, 601–603, 606, 609–614  
 Пушкин В. Л. ....166, 293, 383, 391,  
 394, 552, 554–555  
 Пфирели .....464  
 Пятковский А. ....403
- Радищев А. Н.** .....14, 279, 304, 557  
 Раевский А. ....437  
 Разин С. ....599  
 Разумовский К. ....211  
 Раич С. Е. ....129, 170, 436

- Расин Ж. ....163, 376, 399  
 Растопчин Ф. В. ....97, 104, 174, 214  
 Растопчина Е. ....361, 514–515  
 Раупах Э. В. ....421  
 Рафаэль .....258, 472  
 Рейсер С. ....10, 46, 71, 75  
 Родзевич С. ....562  
 Родзянко А. Г. ....219, 229  
 Рожалин Н. М. ....127, 135, 150, 155  
 Розанов В. В. ....68, 74, 611  
 Розанов И. Н. ....561  
 Розанов М. Н. ....513  
 Розен Е. Ф. ....236, 263, 269, 499, 611  
 Розенгейм М. П. ....351  
 Романовский — возможно,  
     Любич-Романович .....243  
 Рубан В. Г. ....59, 210–211, 213–215,  
     217–218, 220, 222–223, 225–230  
 Рульяр, Арманс .....430–431  
 Руссо Ж.-Ж. ....416, 445, 447, 609  
 Рылеев К. Ф. ....11, 144, 177, 197,  
     200, 202–203, 206, 250, 279, 283,  
     304, 422, 437–438, 441, 457–458,  
     508, 557  
 Саблуков А. А. ....214  
 Савельев Л. ....193, 205, 207, 209  
 Савицкий С. А. ....6, 15, 46, 74  
 Садовской Б. ....106, 122, 231  
 Сайтов В. И. ....79  
 Сакулин П. ....129  
 Саломирская М. П. ....540  
 Салтыков .....216  
 Салтыков-Щедрин М. Е. ....557  
 Сальери .....358  
 Самарин Ю. Ф. ....456, 549,  
     595–596, 604  
 Сатин Н. М. ....549  
 Саутей Р. ....285  
 Северянин И. ....115, 322, 333  
 Сельвинский И. ....74  
 Сенанкур Э. П. ....60, 562, 571  
 Сенковский О. ....110, 115, 123,  
     125, 170, 232, 235, 237–239, 261,  
     265, 268–269, 316, 464, 473, 490  
 Сен-Симон, герцог .....74  
 Сен-Симон А. ....348  
 Сент-Бев Ш. О. ....26  
 Сервантес М. ....438  
 Сергеев-Ценский С. ....67, 360–363  
 Скаррон П. ....381  
 Скотт В. ....163, 386, 420–421, 443, 516  
 Слонимский А. ....193, 201–202, 204  
 Смирдин А. ....10, 110, 125  
 Смирнова А. О. ....43, 177, 259  
 Соболевский Н. ....364  
 Соколов .....478  
 Соколовский .....323  
 Соллертинский И. ....8  
 Соловьев В. ....68, 608  
 Сологуб Ф. ....106  
 де Сталь Ж. ....210, 386  
 Спасович В. ....513  
 Срезневский И. И. ....612  
 Станкевич Н. В. ....68, 112–113, 125,  
     128, 185, 266–267, 314, 345, 354,  
     409, 427–428, 430, 432, 434, 436,  
     478–481  
 Стендаль .....571  
 Степанов Н. Л. ....14, 30, 100  
 Стерн Л. ....28  
 Строев В. ....247  
 Струговщиков А. Н. ....261  
 Суворов А. В. ....214  
 Сумароков А. П. ....95–96, 98, 106, 379,  
     383, 394  
 Сунгуров Н. П. ....436  
 Сушкова А. О. ....361  
 Сушкова Е. ....451, 514–515, 519  
 Сю Э. ....312, 555  
 Талейран Ш. М. ....450  
 Тассо Т. ....16, 423, 438, 472, 494  
 Тацит .....398

- Тепляков В. ....234–235, 261, 263  
Тик Л. ....152, 272, 532  
Тимофеев А. В. ....123, 154, 247–248,  
250, 253, 261, 264, 269, 323, 325,  
341, 472, 485, 557  
Титов В. П. ....127  
Тиханов Г. ....10  
Тихонов Н. ....30, 33, 55, 74  
Толстой А. К. ....599  
Толстой Л. Н. ....10, 12, 23–26, 28–29,  
37, 43, 61–62, 73, 75, 104, 146, 163,  
316–317, 392, 454, 527, 558, 573,  
575, 579  
Томашевский Б. ....10–11, 22  
Тончи С. ....99  
Тредьяковский В. ....92, 171  
Тренин В. ....171  
Трилунный Д. Ю. ....242  
Тронский И. М. ....7  
Троцкий Л. Д. ....7, 74  
Трубецкой Н. ....236  
Трубецкой С. ....203–204, 294  
Тургенев Андрей И. ....250  
Тургенев Ал. И. ....83–85, 88, 90–91, 93,  
96, 98, 137, 161, 188, 232, 259–260,  
262, 264, 300, 303–304, 306, 309,  
316, 379  
Тургенев А. М. ....168, 185, 426  
Тургенев И. С. ....110, 112, 114, 232,  
270–271, 312, 316–317, 323, 425,  
511, 513–515, 527, 558, 561, 579  
Тургеневы, братья ....169, 185, 321  
Тынянов Ю. Н. ....4–7, 9–13, 15–18, 21–  
22, 29–31, 33–34, 40–41, 43–48,  
50–51, 56–57, 62, 70–75, 79, 81, 85,  
88–89, 93, 100, 106, 111, 119, 141,  
146, 162, 183, 191, 205, 232, 439  
Тынянова Л. ....202–203  
Тэн И. ....37  
Тюменев А. ....58  
Тютчев Ф. И. ....106, 113, 122, 143, 158,  
160, 232–233, 291, 316, 321, 339,  
351, 405, 606
- Устинов Д. ....11, 17, 22, 47–48, 72, 74
- Ф**  
Фарнгаген фон Энзе К. А. ....575  
Фет А. ....71, 105, 147, 232, 270,  
320–321, 351  
Филимонов В. С. ....322  
Фихте И. Г. ....60, 418, 529  
Флейшман Л. ....33, 74  
Флобер Г. ....366  
Фонвизин Д. ....72, 85–86, 96, 161,  
391, 401  
Фохтс .....251  
Франковский А. ....26, 42  
Фурье Ш. ....348
- Х**  
Хвостов Д. И. ....213, 220, 228, 299  
Херасков М. М. ....16, 88, 163, 174  
Хитрово Е. М. ....164  
Хлебников В. ....30–32, 34, 44, 47  
Хмельницкий Н. И. ....401  
Хомяков А. С. ....123–124, 129, 133,  
176, 236, 247, 260, 272, 313, 325,  
427, 478, 490, 593–595, 598, 604
- Ц**  
Цейтлин А. ....66, 375–376, 380, 387  
Цирес А. Г. ....142
- Ч**  
Чаадаев П. ....422, 517  
Чаворт М. ....512  
Чемберлен Х. С. ....13, 74  
Чермный Вс. ....459  
Чернышевский Н. Г. ....105, 112,  
114, 122, 158, 316, 328, 348, 352,  
473–474, 561, 578, 612  
Чехов А. С. ....360  
Чудакова М. О. ....7, 29, 40, 74  
Чужак Н. Ф. ....198  
Чурманалеев .....261

- Шагинян М. ....55
- Шан-Гирей А. ....450–451, 515, 519
- Шатобриан Р. ....60, 521, 559, 561–562
- Шахова Е. ....329–330
- Шаховской А. А. ....84, 144, 166, 401
- Шкловский В. ....4, 6–7, 10–11, 13, 15,  
23–25, 27–29, 37, 39, 41, 43, 46–48,  
50–53, 56, 60–61, 73–75, 191
- Шевырев С. П. ....20–21, 59, 79, 85,  
91, 107–108, 112, 116–125, 404,  
418–420, 424–425, 427, 442, 472,  
493–494, 496, 499, 501, 505–506,  
516, 573, 576, 590, 604–605, 611
- Шекспир У. ....9, 156, 247, 265, 311,  
314, 347, 389, 400, 423, 425, 438,  
464, 506, 533, 612
- Шеллинг Ф. ....59, 93, 272, 325, 405,  
409, 428, 495
- Шемшелевич Л. ....9
- Шенье А. ....376, 470
- Шереметев П. С. ....297
- Шиллер Ф. ....45, 59, 124, 134, 152, 254,  
258, 262, 265–266, 314, 333, 342–  
343, 345, 347, 400, 409–410, 421,  
423, 437, 443–445, 447, 457, 464,  
494–496, 498, 505, 511, 525, 575, 605
- Шимкевич К. А. ....49
- Шишков А. С. ....103–104, 117,  
129–130, 166, 299
- Шлегели, братья .....272, 522
- Шлегель Ф. ....60, 400, 529, 532
- Шляпкин И. А. ....40
- Шпет Г. ....21, 31, 37–39, 43–44,  
52–53, 62, 75
- Штакеншнейдеры .....250
- Шторм Г. ....195
- Шувалов С. ....519
- Шюккинг Л. Л. ....9, 75
- Щербатова М. А. ....540**
- Щербина Н. Ф. ....351**
- Щеголев П. Е. ....260, 270**
- Эйхенбаум Б. М. ....4, 6–7, 9–13, 15,  
22, 24–25, 29, 37, 39, 41, 43, 46–48,  
50–51, 53, 56, 65, 67, 73–75, 79, 89,  
100, 119, 171, 408–412, 452, 459,  
475, 483, 497, 510, 528, 577**
- Энгельгардт Б. М. ....31–32, 35, 75**
- Эфрос А. ....234**
- Юдин А. ....237**
- Юнггрен М. ....13, 75**
- Языков Н. М. ....121, 123–124, 144,  
148, 263, 268, 419, 442, 490**
- Якобсон Р. ....74**
- Яковлев Савва .....219**
- Яковлев Сергей .....219, 222**
- Якубович Л. ....323, 478, 485**
- Яконовский И. Ф. ....318**
- Ямпольский М. ....56, 75**
- Ярославцев А. К. ....322**

# Содержание

С. Савицкий. Индивидуальное обаяние истории ..... 3

## Статьи

Вяземский-литератор ..... 79

Из литературной истории Бенедиктова  
(Белинский и Бенедиктов) ..... 105

Опыт философской лирики  
(Веневитинов) ..... 126

Вяземский ..... 160

Пути детской исторической повести ..... 190

Неизданные стихотворения Рубана ..... 210

Пушкин и Бенедиктов ..... 231

Поздняя лирика Пушкина ..... 272

П. А. Вяземский ..... 292

Пушкин в оценке современников ..... 311

Бенедиктов ..... 316

## Рецензии

Ив. Ермаков.

Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина;  
Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя ..... 357

С. Сергеев-Ценский. Поэт и поэтесса ..... 360

Кнут Гамсун. Август ..... 364

К постановке проблемы реализма  
в пушкинской литературе ..... 375

Грибоедов. Сочинения ..... 397

Д. В. Веневитинов. Стихотворения ..... 403

М. Ю. Лермонтов. Стихотворения ..... 408

**Творческий путь Лермонтова**

<i>Глава первая. Истоки</i> .....	415
<i>Глава вторая. Юношеская поэзия Лермонтова</i> .....	442
<i>Глава третья. Лирика 1836–1841</i> .....	474
<i>Глава четвертая. Лермонтов и его предшественники</i> .....	505
<i>Глава пятая. Иронические поэмы</i> .....	527
<i>Глава шестая. «Герой нашего времени»</i> .....	559
<i>Глава седьмая. Спор о Лермонтове</i> .....	589
Именной указатель .....	615

Серия «Ленинградская гуманитарная мысль  
1920–40-х гг.»

*Гинзбург Л. Я.*

Работы довоенного времени:  
Статьи. Рецензии. Монография.

Компьютерное макетирование М. А. Корнсева  
Дизайн обложки Д. А. Ващенко, С. В. Мороз  
Корректор А. В. Муратова

ООО ИД «Петрополис»  
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,  
офис-центр 1, пом. 12, тел.: 336-50-34.  
E-mail: info@petropolis-ph.spb.ru www.petropolis-ph.spb.ru

Подписано в печать 20.12.2007.  
Формат 60 x 84 1/16. Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 39,2. Гарнитура Petersburg C.  
Тираж 1000 экз. Заказ № 114.

Отпечатано в типографии «Град Петров»  
ООО ИД «Петрополис»  
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16.





# ПЕТРОПОЛИС ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

Редакционно-издательские услуги:

верстка оригинал-макетов,  
корректурa, редактирование,  
переводные работы

Полиграфическая продукция:

типография „Град Петров” — типография  
твёрдого переплета. Книги, брошюры  
(офсет, ризограф, цифра).

В том числе полноцветные книги, альбомы  
до А4 формата малым тиражом (от 1-го экз.)

Оперативная полиграфия

Canon CLC, HP 5Si MX PS, Duplo DP-22S

**Мы ждем вас,  
читатели, авторы,  
заказчики и книготорговцы!**

С-Петербург,  
ул. Б. Монетная д. 16, офис-центр 1  
5 этаж, офис 25, тел./факс: 336-50-34  
[www.petropolis-ph.spb.ru](http://www.petropolis-ph.spb.ru)

**Издательство • Типография • Книготорговля  
Студия цифровой печати**