

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИКО-
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
СЕКЦИЯ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАН**

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 44

Научный журнал

**Издается с сентября 1993 г.
Выходит 2 раза в год**



**МОСКВА
2018**

Учредитель:
Федеральное государственное бюджетное
учреждение науки
«Институт научной информации
по общественным наукам РАН»

Редакция журнала

Главный редактор –

А.Н. Николюкин – д-р филол. наук

А.И. Чагин – д-р филол. наук (зам. главного редактора)

Е.А. Цурганова – канд. филол. наук,

Т.Г. Юрченко (ответственный секретарь)

Редакционный совет

В.Н. Аношкина – д-р филол. наук, *И.Л. Волгин* – д-р филол. наук,
Н.В. Королёва – д-р филол. наук, *О.А. Коростелёв* – канд. филол.
наук, *Т.Н. Красавченко* – д-р филол. наук, *И.В. Логвинова* – канд.
филол. наук, *А.Е. Махов* – д-р филол. наук, *В.Т. Олейник* – канд.
филол. наук, *П.В. Палиевский* – д-р филол. наук, *А.Н. Сенкевич* –
д-р филол. наук, *Л.В. Скворцов* – д-р филос. наук, *В.Н. Терёхина* –
д-р филол. наук, *В.М. Толмачёв* – д-р филол. наук, *Е.П. Чельшев* –
академик РАН

Журнал включен в российский индекс
научного цитирования (РИНЦ)

© Литературоведческий журнал, 2018

ISSN 2073-5561

© ФГБУН «Институт научной информации
по общественным наукам РАН», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

К 200-летию рождения Ивана Сергеевича Тургенева

<i>А.А. Новикова-Строганова. Русский крест Ивана Тургенева</i>	7
<i>А.А. Новикова-Строганова. Христианский дух земли русской</i> <i>(«Записки охотника» И.С. Тургенева)</i>	14
<i>Д.П. Ивинский. Тургенев, Херасков, Пушкин</i> <i>(Из комментария к повести «Пунин и Бабурин»)</i>	41
<i>А.В. Федоров. Дон Жуан и Евгений Базаров:</i> <i>Два облика нигилиста (Драматическая поэма А.К. Толстого</i> <i>«Дон Жуан» и роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»)</i>	59
<i>А.С. Курилов. В.Г. Белинский и И.С. Тургенев</i>	72
<i>А.А. Новикова-Строганова. Добрая слава: Н.С. Лесков</i> <i>и И.С. Тургенев</i>	98
<i>А.Н. Николюкин. «Записки охотника» И.С. Тургенева</i> <i>и «Темные аллеи» И.А. Бунина (Заметки читателя)</i>	112
<i>С.А. Шульц. Байрон – Тургенев – Камю:</i> <i>От «лишнего» человека к «постороннему»</i>	115
<i>Н.Т. Пахсарьян. А. Доде и И.С. Тургенев:</i> <i>К проблеме литературного импрессионизма</i>	128
<i>Т.М. Миллионщикова. Творчество И.С. Тургенева</i> <i>в литературоведении США</i>	135

История литературы

<i>Т.Г. Юрченко. К спорам об идиллии в русской литературе</i> <i>первой трети XIX в.: (Дельвиг и Катенин)</i>	149
--	-----

Из истории европейской поэтики

<i>А.Е. Махов.</i> Поэтологическая система Новалиса: Опыт реконструкции из фрагментов.....	165
<i>Е.В. Лозинская.</i> Диспут о романтической и классической поэзии в Италии в 1816–1820 гг.	190
<i>Т.Н. Красавченко.</i> С.Т. Кольридж как критик и теоретик литературы	220
<i>Т.Н. Красавченко.</i> Уильям Вордсворт – реформатор поэзии и литературный критик	244

Из истории цитат

<i>К.В. Душенко.</i> «Все позволено»	257
Коротко об авторах	261

JOURNAL OF LITERARY HISTORY AND THEORY CONTENTS

To the 200th anniversary of Ivan Sergeevich Turgenev

<i>A.A. Novikova-Stroganova. The Russian cross of Ivan Turgenev</i>	7
<i>A.A. Novikova-Stroganova. Christian spirit of the Russian Land</i> («Notes of a Hunter» by I.S. Turgenev).....	14
<i>D.P. Ivinskij. Turgenev, Kheraskov, Pushkin</i> (From the commentary to «Punin and Baburin»)	41
<i>A.V. Fedorov. Don Juan and Eugene Bazarov: Two types</i> of nihilism (Dramatic poem of A.K. Tolstoy «Don Juan» and «Fathers and children» by I.S. Turgenev)	59
<i>A.S. Kurilov. V.G. Belinskij and I.S. Turgenev</i>	72
<i>A.A. Novikova-Stroganova. Kind glory: N.S. Leskov</i> and I.S. Turgenev	98
<i>A.N. Nikoljukin. «Notes of a Hunter» by I.S. Turgenev</i> and «Dark Avenues» by I.A. Bunin (Notes of a Reader).....	112
<i>S.A. Shulz. Byron – Turgenev – Camus:</i> From the «superfluous» man to «l'etranger».....	115
<i>N.T. Pakhsarian. A. Daudet and I.S. Turgenev:</i> Toward the problem of literary impressionism	128
<i>T.M. Millionshchikova. I.S. Turgenev in the American</i> literary studies	135

History of literature

<i>T.G. Yurchenko. To the polemics of idyll in the Russian literature of the first half of the 19th century: (Delvig and Katenin)</i>	<i>149</i>
---	------------

From the history of European poetics

<i>A.E. Makhov. Approaching the poetological system of Novalis: Reconstruction from fragments.....</i>	<i>165</i>
<i>E.V. Losinskaja. The dispute about the classical and the romantic poetry in Italy in 1816–1820</i>	<i>190</i>
<i>T.N. Krasavchenko. S.T. Coleridge as a critic and theoretician of literature.....</i>	<i>220</i>
<i>T.N. Krasavchenko. William Wordsworth as the reformer of poetry and literary critic</i>	<i>244</i>

From the history of quotations

<i>K.V. Dushenko. «Everything is allowed».....</i>	<i>257</i>
<i>Author index</i>	<i>261</i>

К 200-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ ИВАНА СЕРГЕЕВИЧА ТУРГЕНЕВА

А.А. Новикова-Строганова РУССКИЙ КРЕСТ ИВАНА ТУРГЕНЕВА

Аннотация. Статья посвящена судьбе и христианским основаниям творчества И.С. Тургенева. Раскрываются глубинные связи тургеневского наследия с православными традициями, проясняется своеобразие религиозно-нравственных воззрений писателя, исследуются художественные особенности его уникального творческого мира в свете христианского идеала.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; религиозно-нравственная позиция; творческое наследие; христианские идеалы; мотивы и образы.

Novikova-Stroganova A.A. The Russian cross of Ivan Turgenyev

Summary. The article is devoted to the fate and the Christian foundations of creativity of I.S. Turgenyev. Deep connections of the Turgenyev's heritage with Orthodox traditions are revealed, the originality of the writer's religious and moral views is clarified, the artistic features of his unique creative world are explored in the light of the Christian ideal.

Keywords: I.S. Turgenyev; creativity; Christian ideals; images and motives.

*Необходимо всем писателям сплотиться вместе
и встать на защиту святой веры от врагов ея.
И.С. Тургенев*

О Тургеневе было не принято говорить как о христианском писателе. По большей части его представляли как «атеиста», «либерала», «западника», «русского европейца». Но, к сожалению, это

не только атеистические либо иноверческие трактовки на протяжении долгих десятилетий. Еще Н.С. Лесков писал о том, как «многократно, грубо и недостойно оскорбляем наш благородный писатель» – «представитель и выразитель умственного и нравственного роста России». Продажные либералы действовали «грубо, нахально и безразборчиво»; консерваторы «язвили его злоехидно». Тех и других Лесков уподоблял, используя сравнение Виктора Гюго, хищным волкам, «которые со злости хватались зубами за свой собственный хвост». По лесковскому замечанию, «осмеять можно все, как все можно до известной степени опошлить. С легкой руки Цельзия было много мастеров, которые делали такие опыты даже над самым учением христианским, но оно от этого не утратило своего значения».

Некоторые начетники также готовы исключить Тургенева из ряда писателей-христиан, руководствуясь своими мерками: «Сколько раз в год ходил в церковь? Принимал ли участие в обрядах? Часто ли исповедовался, причащался?»

Однако с такими вопросами к душе человеческой вправе лишь Бог подходить. Хорошо бы здесь припомнить наставление апостольское: *«Не судите никак прежде времени, пока не придет Господь»* (1 Кор. 4: 5).

Только в самые последние годы жизни профессор Курляндская (а прожила она без малого 100 лет) не смогла не признать, что Тургенев в своем творчестве делал «определенные шаги на пути к христианству». Однако даже в такой робкой формулировке этот тезис не прижился. До сих пор и в профессиональном литературоведении, и в обыденном сознании укоренилось превратное представление о Тургеневе как об атеисте. В качестве аргументов беспардонно пошли в ход и некоторые тургеневские высказывания, иезуитски выдернутые из контекста, и образ жизни – по большей части вдали от родины, «на краю чужого гнезда», и даже обстоятельства смерти писателя.

При этом никто из сторонников такой безблагодатной позиции не явил в собственной жизни ни высоких образцов святости, аскетизма, праведничества, ни выдающегося таланта. Добротолубие учит: *«Кто возбраняет устам своим пересуждать, тот хранит сердце свое от страстей, тот ежечасно зрит Бога»*. По всей видимости, «обвинители», «пересуждающие» жизнь и творчество

писателя, далеко отстоят от христианства и евангельских заповедей неосуждения: *«Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить»* (Мф. 7: 1–2).

Все ли удастся в свое время сподобиться *«христианской кончины живота нашего, безболезненной, непостыдной, мирной, и доброго ответа на Страшном суде Христовом»*, о чем молится Церковь? Что будет с каждым из нас? Не может не замереть душа перед этими вопросами. Но ответ только *«на Страшном суде узнаем»*, – как любил повторять христианский писатель Сергей Нилус.

В Боге, возвестившем: *«Аз есмь Истина, и Путь, и Жизнь»* (Ин. 14: 6), – единственно истинный подход к любому явлению жизни. *«Кто учит иному, – говорит апостол Павел, – и не следует словам Господа нашего Иисуса Христа и учению о благочестии, тот горд, ничего не знает, но заражен страстью к состязаниям и словопрениям, от которых происходят зависть, распри, злоречия, лукавые подозрения, пустые споры между людьми поврежденного ума, чуждыми истины»* (1 Тим. 6: 3–5).

Господь каждому дает свои таланты и свой крест – по плечам и по силам. Так что взваливать все кресты непосильной ношей на одного человека невозможно. У каждого свой крест. Как писал наш современник, поэт Николай Мельников в поэме «Русский крест»:

*Крест взвали себе на плечи,
Он тяжел, но ты иди,
Чем бы ни был путь отмечен,
Что б ни ждало впереди!
– В чем же крест мой? Кто же знает?
На душе – один лишь страх!
– Всё Господь определяет,
Всякий знак – в Его руках.*

Тургеневу хватило его собственного креста, чтобы прославить свое Отечество доброю славой во всем мире.

Писатель жизнь свою положил в том числе и на переводы произведений русской литературы, чтобы познакомить с ней

Европу; основал во Франции первую русскую библиотеку. Его личность и творчество светят на весь мир.

В год кончины Тургенева его друг, поэт Я.П. Полонский говорил: «И один рассказ его “Живые мощи”, если б он даже ничего иного не написал, подсказывает мне, что так понимать русскую честную верующую душу и так все это выразить мог только великий писатель».

По воспоминаниям французского писателя Анри Труайя, Тургенев обнаруживал, что «неспособен написать роман, повесть, главными действующими лицами которых не были бы русские люди. Для этого нужно было поменять душу, если не тело». «Мне для работы, – скажет он Эдмону де Гонкуру, – нужна зима, стужа, какая бывает у нас в России, мороз, захватывающий дыхание, когда деревья покрыты кристаллами инея... Однако еще лучше мне работается осенью в дни полного безветрия, когда земля упруга, а в воздухе как бы разлит запах вина...» Эдмон де Гонкур заключал: «Не закончив фразы, Тургенев только прижимал к груди руки, и жест этот красноречиво выражал то духовное упоение и наслаждение работой, какие он испытывал в затерянном уголке старой России».

Космополитом Тургенев никогда не был и родиной своей не торговал. Где бы писатель ни жил – в столицах или за границей, – неизменно душой он стремился в свое родовое имение Спасское-Лутовиново Мценского уезда Орловской губернии. Здесь всегда перед его взором был древний фамильный образ Спаса Нерукотворного.

Нельзя без волнения читать строки письма Тургенева к Ж.А. Полонской от 10 августа 1882 г. – за год до смерти: «Продажа Спасского была бы для меня равносильною с окончательным решением никогда не возвращаться в Россию, а я, несмотря на болезнь, питаю надежду провести все будущее лето в Спасском, а в Россию вернуться в течение зимы. Продать Спасское значит для меня – лечь в гроб, а я еще желаю пожить, как ни мало красна жизнь для меня в настоящее время».

В своем художественном творчестве Тургенев изображал жизнь в свете христианского идеала. Но все грубые наслоения хрестоматийного глянца, вульгарно-идеологических трактовок (в том числе режиссерско-постановочных) и домыслов зачастую

не позволяют современному читателю пробиться к истинному смыслу писательского наследия, посвятить ему углубленное осознанное прочтение. Вникнуть в произведения Тургенева заново, осмыслить его творчество с христианских позиций – задача важная и благотворная. Об этом моя книга «Христианский мир И.С. Тургенева».

Писатель показал, что именно духовное, идеальное содержание – основа человеческой личности; ратовал за восстановление в человеке образа и подобия Божия. Из этого во многом соткано таинство поэтики Тургенева, его дивных художественных образов.

Среди них – «истинно преподобная» праведница и страдальца Лукерья («Живые мощи»). Плоть героини умерщвлена, но дух ее возрастает. *«Посему мы не унываем, – учит апостол Павел, – но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется»* (2 Кор. 4: 16). «Тело Лукерьи почернело, а душа – просветлела и приобрела особенную чуткость в восприятии мира и правды высшего, сверхмирного бытия», – справедливо отмечал выдающийся богослов XX в. архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). Случившееся с ней Лукерья понимает как данный Богом спасительный крест: *«Послал Он мне крест – значит, меня Он любит. Так нам велено это понимать»* (3, 332) – по слову Христа: *«Кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня»* (Мф. 10, 38).

Этой тургеневской героине, почти бестелесной, открываются высшие сферы духа, не выразимые в земном слове. И не только ей, но прежде всего – писателю, создавшему ее образ. Так же как и «тишайшей» православной христианке Лизе Калитиной – кроткой и самоотверженной, нежной и мужественной – главной героине романа «Дворянское гнездо».

Весь этот роман овеян молитвенным пафосом. Источник особой молитвы проистекает не только из частного несчастья главных героев – Лизы и Лаврецкого, – но из общих многовековых страданий земли русской, русского народа-страстотерпца. Неслучайно писатель-христианин орловец Б.К. Зайцев объединил тургеневских героинь – молитвенницу Лизу и страдальцу Лукерью – с реальной крестьянской девушкой-мученицей, одинаково расценивая их всех в общерусском православном смысле как «заступниц» перед Богом за Русь, за русский народ: «Лукерья такая же

заступница за Россию и всех нас, как смиренная Агашенька – раба и мученица Варвары Петровны <матери Тургенева>, как Лиза».

Стихотворение в прозе «Два богача» показывает неизмеримое духовное превосходство русского человека из народа, замученного и ограбленного угнетателями всех мастей, над богатейшим в мире банкиром-евреем.

Ротшильд имеет возможность без труда и ущерба для своих капиталов отщипывать куски на благотворительность от сверхприбылей, нажитых грабительскими ростовщическими махинациями. Русский мужик, ничего не имея, душу свою полагает за ближнего, буквально следуя заповеди Христа: *«Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя»* (Ин. 15: 13). Какой огромный смысл в крохотном по объему тургеневском тексте:

«Когда при мне превозносят богача Ротшильда, который из громадных своих доходов уделяет целые тысячи на воспитание детей, на лечение больных, на призрение старых – я хвалю и умиляюсь.

Но, и хваля и умиляясь, не могу я не вспомнить об одном убогом крестьянском семействе, принявшем сироту-племянницу в свой разоренный домишко.

– Возьмём мы Катьку, – говорила баба, – последние наши гроши на нее пойдут, – не на что будет соли добыть, похлебку посолить...

– А мы ее... и не соленую, – ответил мужик, ее муж.

Далеко Ротшильду до этого мужика!»

Самое главное в русской классической литературе в целом и в частности в тургеневском творчестве – ценнейшей составляющей отечественной классики – это Христос, христианская вера, одухотворенная русским православным подвижничеством. Художественной правды не может быть без правды Божьей. Вся русская классика создавалась в лоне православного бытия.

По отзыву М.Е. Салтыкова-Щедрина, в тургеневской прозе заключено «начало любви и света, в каждой строке быющее живым ключом». После чтения произведений Тургенева «легко дышится, легко верится, тепло чувствуется», «ощущаешь явственно, как нравственный уровень в тебе поднимается, что мысленно благословляешь и любишь автора».

Каждая проникновенная строка Тургенева, обладавшего способностью соединить прозу с поэзией, «реальное» с «идеальным», овеяна одухотворенным лиризмом и сердечным теплом, несомненно, идущим от *«Бога живого»* (2 Кор. 6: 16), *«В Котором сокрыты все сокровища премудрости и ведения»* (Кол. 2: 3), *«Ибо все из Него, Им и к Нему»* (Рим. 11: 36).

А.А. Новикова-Строганова

ХРИСТИАНСКИЙ ДУХ ЗЕМЛИ РУССКОЙ («Записки охотника» И.С. Тургенева)

Аннотация. В статье исследуется цикл рассказов И.С. Тургенева «Записки охотника» в историко-функциональном аспекте, в свете традиций русской православной духовности. Углубление в поэтику цикла позволяет восстановить синхронный евангельский подтекст. Проясняются религиозно-нравственные особенности писательской позиции и творческой манеры Тургенева.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; «Записки охотника»; Святая Русь; православная вера; русский народ; национальное достояние; христианское мировидение; евангельский контекст; духовность; реальное и сакральное.

Novikova-Stroganova A.A. Christian spirit of the Russian Land («Notes of a Hunter»)

Summary. The article examines the cycle of stories I.S. Turgenev's «Notes of a Hunter» in the historical and functional aspect, in light of the traditions of the Russian Orthodox spirituality. Deepening in poetry cycle restores synchronous evangelical overtones. Clarifies the religious and moral features writing position and Turgenev's creative manner.

Keywords: I.S. Turgenev; «Notes of a Hunter»; Holy Russia; the Orthodox faith; the Russian people; a national treasure; the Christian vision of the world; the evangelical context; spirituality; the real and sacred.

«Записки охотника» И.С. Тургенева – одна из тех книг отечественной классики, где наиболее сильно выражены духовные стороны личности простого русского человека, «русский дух», где в прямом смысле «Русью пахнет»: «Вы раздвинете мокрый куст –

вас так и обдаст накопившимся теплым запахом ночи; воздух весь напоен свежей горечью полыни, медом гречихи и “кашки”; вдали стеной стоит дубовый лес и блестит и алеет на солнце» («Лес и степь»)¹.

В рассказе «Певцы» Тургенев пишет о своем герое: «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль» (3, 222). Писатель явил себя таким же певцом благословенной русской земли, с тем же одухотворенно-проникновенным голосом: «Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны» (3, 222). Этими тургеневскими словами можно было бы выразить пафос цикла рассказов в целом.

Неслучайно И.А. Гончаров (1812–1891), прочитав «Записки охотника» во время своего кругосветного путешествия, у берегов Китая – за тысячи верст от России, – ощутил ее дух, ее живое присутствие: «Заходили передо мной эти русские люди, запестрели березовые рощи, нивы, поля и <...> прощай, Шанхай, камфарные и бамбуковые деревья и кусты, море, где я – все забыл. Орёл, Курск, Жиздра, Бежин луг – так и ходят около». Гончаров также отметил, что Тургенев не только с детства «пропитался любовью к родной почве своих полей, лесов», но и «сохранил в душе образ страданий населяющего их люда»².

В год кончины Тургенева его друг, поэт Я.П. Полонский (1819–1898), говорил: «И один рассказ его “Живые мощи”, если б он даже ничего иного не написал, подсказывает мне, что так понимать русскую честную верующую душу и так все это выразить мог только великий писатель».

Ф.И. Тютчев (1803–1873) проникательно уловил в «Записках охотника» тургеневское стремление к синтезу реального и сакрального: «...поразительно сочетание реальности в изображении человеческой жизни со всем, что в ней есть сокровенного»³.

Известно, какое глубокое впечатление произвели «Записки охотника» на земляка Тургенева – Н.С. Лескова (1831–1895), заслуженно признанного «величайшим христианином среди русских писателей»⁴. Он испытал настоящее нравственно-психологическое потрясение, впервые прочитав цикл тургеневских рассказов:

«...весь задрожал от правды представлений и сразу понял: что называется искусством»⁵.

М.Е. Салтыков-Щедрин (1826–1889) справедливо считал, что «Записки охотника» значительно повысили «нравственный и умственный уровень русской интеллигенции»⁶.

Вместе с первыми повестями Д.В. Григоровича (1822–1899) рассказы тургеневского цикла, по признанию Л.Н. Толстого (1828–1910), открыли ему еще в юности, «что русского мужика – нашего кормильца и – хочется сказать: нашего учителя, – можно и должно описывать не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом»⁷.

В.Г. Короленко (1853–1921) вспоминал, как, познакомившись в свои гимназические годы с «Записками охотника», впервые испытал чувство внутреннего обновления, ощутил духовное просветление: «Меня точно осияло. Вот они, те “простые” слова, которые дают настоящую, неприкрашенную “правду” и все-таки сразу поднимают над серенькой жизнью, открывая ее шири и дали, <...> озаренные особенным светом»⁸.

М. Горький (1868–1936) называл «Записки охотника» в числе книг, которые «вымыли» ему душу, «очистив ее от шелухи»⁹.

Сходное впечатление испытывает и современный вдумчивый читатель, хотя со дня публикации первого рассказа цикла «Хорь и Калиныч» (1847) минуло более 165 лет и более 160 лет – со времени первого отдельного издания «Записок охотника» (1852). «Склад жизни изменился, а звук души остается»¹⁰, – говорил Б.К. Зайцев (1881–1972) о восприятии тургеневского творчества в статье «Непреходящее» (1961).

Доминантой приведенного выше отзыва Лескова о «Записках охотника» является слово «правда» во всей его полисемантической объемности: правдивость реалистического изображения; реализм в «высшем смысле», одухотворенный романтической традицией; и главное – правда как вечное стремление к высшей Истине, к идеалу Христа, возвестившего: *«Аз есмь Путь, и Истина, и Жизнь»* (Ин. 14: 6).

Герои «Записок охотника» – русские православные люди. Как известно, понятие «русский» исторически уже подразумевало: «православный христианин». Свидетельство полноценного,

духовно не поврежденного чувства национального достоинства – народное самоназвание: «крестьяне», в простонародной артикуляции – «хрестьяне», т.е. «христиане» – верующие во Христа.

В бытии и быте народа ощутимо живое Божье всеприсутствие. Христос – в жизни, в сердце, на устах русского человека. «Господи, владыко живота моего!» (3, 37); «ах, Господи, Твоя воля!» (3, 16); «прости, Господи, мое прегрешенье!» (3, 137), – то и дело приговаривают герои тургеневских рассказов: старик Туман («Малиновая вода»), Калиныч («Хорь и Калиныч»), мужик Анпадист («Бурмистр»), многие другие. Наслушавшись в ночном зловещих поверий о нечистой и неведомой силе, маленькие герои рассказа «Бежин луг» ограждают себя крестом, именем Божиим. Все герои «Записок охотника» молятся, осеняют себя крестным знаменiem, призывают «Господа Бога в свидетели» (3, 182), просят «ради Самого Господа Бога нашего» (3, 42), уповают на «силу крестную» (3, 95); на то, что «Бог милостив» (3, 78), и т.д.

Все это не формализация застывших речевых оборотов, а духовная составляющая русского языка, словесное выражение православного духа русского народа, христианской языковой среды его обитания; показатель глубинной связи слова с самой его сущностью в таинстве языка: *«Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»* (Ин. 1: 1).

В каждом жилище русского человека, будь то помещичий дом или крестьянская изба, теплятся лампадки перед святыми образами: «перед тяжелым образом в серебряном окладе» в богатой избе Хоря («Хорь и Калиныч» – 3, 9); в «чистенькой» комнатке провинциальной барышни («Уездный лекарь» – 3, 42). Чистое пламя лампадок, свечей символизирует горение духовное, благоговение, внутренний трепет перед Богом в надежде на покаяние и обновление души. Православный человек, входя под любой кров, прежде всего крестится на образа, показывая тем самым, что истинный хозяин дома – Господь Бог. Так, в больнице у фельдшера «мужик вошел в фельдшерову комнату, поискал глазами образа и перекрестился» («Смерть» – 3, 202).

Тургенев упоминает также народный обычай обходить с иконами пострадавшие от пожара лесные угодья – с тем чтобы с Божьей помощью возродить оскудевшую «производительную силу» земли на таких «заказанных» (с образами обойденных) пустырях»

(«Смерть» – 3, 198). «А с Богом-то завсегда лучше» (3, 352), – так выражает убеждение всякого православного человека Филофей – герой рассказа «Стучит!».

На Руси в каждом селе – в таком, например, как Шумихино, «с каменной церковью, воздвигнутой во имя преподобных Козьмы и Дамиана» («Малиновая вода» – 3, 31), – была церковь. Божьи церкви становились духовно-организующими центрами благословенных просторов родной земли. Храмы являлись и целью паломничества, и пространственными ориентирами, и условленным местом встречи для странников, путешествующих. Так, рассказчик-охотник сказал своим спутникам, что будет «ждать их у церкви» («Льгов» – 3, 77), и «добрался наконец до большого села с каменной церковью в новом вкусе, т.е. с колоннами» («Контора» – 3, 139).

Все крестьяне в «Записках охотника» – люди Божьи. Каждый наделен своими талантами и дарованиями. Особо одаренные натуры: Яков Турок («Певцы»), Павлуша («Бежин луг»), Матрёна («Пётр Петрович Каратаев»), Акулина («Свидание»), Лукерья («Живые мощи»); главные герои одноименных рассказов Хорь и Калиныч, Бирюк, Касьян с Красивой Мечи и другие – выписаны ярко, рельефно, выпукло.

Но есть и такие, которые кажутся совсем невзрачными, как бы невидимыми, живут что называется «Святым Духом». Однако и эти с виду неприметные люди пребывают в лоне православных традиций. Так, церковный сторож Герасим проживал в каморочке «Христа ради» (3, 31), как и другой герой рассказа «Малиновая вода» – Стёпушка, который «не получал решительно никаких пособий, не состоял в родстве ни с кем, никто не знал о его существовании», и все же в «Светлое Воскресенье с ним христосовались» (3, 32).

Вглядываясь в русскую литературу, известный духовный писатель XX в. митрополит Вениамин (Федченков) (1880–1961) отмечал, как «мало в ней положительных типов! Всё больше грешные, страстные. Хорошие люди почти исключение». Среди этих «исключений» названы герои «Записок охотника», где «изображены преимущественно люди из “простого народа”, немало хороших людей. Из всех выделяется истинно преподобная Лукерья (“Живые мощи”))»¹¹.

Тургенев показал русских людей как искателей и носителей истины, Божьей правды. «Мысль народная» во всех ее ипостасях, в национально-русской, всемирно-исторической и метафизической перспективах – всепроникающая в цикле рассказов. Писатель сообщал Полине Виардо: «Я продолжу мое изучение русского народа, самого странного и самого удивительного народа на свете».

Таков главный герой рассказа «Касьян с Красивой Мечи» – образ странный и удивительный. В нем ярко выражены христианские черты, и в то же время – много сложного, противоречивого. Недосказанность как художественный прием в создании образа особенно усиливает его загадочность, неоднозначность.

Охотник настолько потрясен встречей с Касьяном, что на мгновение теряет дар речи: «...до того поразила меня его наружность. Вообразите себе карлика лет пятидесяти с маленьким, смуглым и сморщенным лицом, острым носиком, карими, едва заметными глазками и курчавыми, густыми черными волосами, которые, как шляпка на грибе, широко сидели на крошечной его головке. Всё тело его было чрезвычайно щедеушно и худо, и решительно нельзя передать словами, до чего был необыкновенен и странен его взгляд. <...> Звук его голоса также изумил меня. В нем не только не слышалось ничего дряхлого, – он был удивительно сладок, молод и почти женски нежен» (3, 110).

Карлик с диковинной внешностью выглядит как существо таинственное, полусказочное. Этот «странный старичок» (3, 110) чем-то напоминает гриб, высунувшийся из-под земли. И в самом деле, герой органично связан с землей, с родной почвой, с русской природой. Касьян, словно воплощенный добрый лесной дух, – хранитель леса и его обитателей.

Вековые деревья, загубленные ради корыстных коммерческих интересов, проплешины в лесу после вырубки (на орловском диалекте – «ссэчки») вызывают в Касьяне душевную боль. Не имея возможности помешать хищническому уничтожению леса, герой апеллирует к Божьему суду: «Тут у нас купцы рошу купили, – Бог им судья, сводят рошу-то, и контору выстроили, Бог им судья» (3, 111). Да и сам автор видит в рубке леса нечто трагическое, уподобляя срубленное дерево человеку, погибающему в последнем земном поклоне: «Вдали, ближе к роше, глухо стучали топоры,

и по временам, торжественно и тихо, словно кланяясь и расширяя руки, спускалось кудрявое дерево...» (3, 114).

Касьян живет в полном симбиозе с миром природы, буквально говорит с ней на ее языке. Завидев маленьких птичек, «которые то и дело перемещаются с деревца на деревцо и посвистывают, внезапно ныряя на лету, Касьян их передразнивал, переключался с ними; поршок * (молодой перепел. – Прим. Тургенева. – А. Н.-С.) полетел, чиликая, у него из-под ног – он зачиликал ему вслед; жаворонок стал спускаться над ним, трепеща крылами и звонко распевая, – Касьян подхватил его песенку» (3, 113).

Природа в ответ открывает герою целительные тайны своей «Божьей аптеки»: «...есть травы, цветы есть: помогают, точно. Вот хоть череда, например, трава добрая для человека; вот подорожник тоже; об них и говорить не зазорно: чистые травки – Божии» (3, 118). Вместе с живительными «чистыми», «Божьими» травками Касьяну ведомы и другие растения – загадочные, «греховные», применяемые только вкупе с молитвой: «Ну, а другие не так: и помогают-то они, а грех; и говорить о них грех. Ещё с молитвой разве...» (3, 118).

Так, в своей практике врачевания Касьян также предстает как христианин, оградивший себя молитвой, заручившийся Божьей помощью. Сопровождая охотника, таинственный знахарь «безпрестанно нагибался, срывал какие-то травки, совал их за пазуху, бормотал себе что-то под нос и все поглядывал на меня и на мою собаку, да таким пытливым, странным взглядом» (3, 113).

В обывательской среде знахарей часто считали колдунами, подозревали в сношениях с нечистой неведомой силой. Однако настоящий народный целитель не только наделен открытым ему знанием сил природы. Чтобы врачевать, лекарь должен быть нравственно чистым, духовно возвышенным. Касьян помогает людям бескорыстно, от души, не помышляя о вознаграждении за свои познания и труды. На вопрос, чем он промышляет, герой отвечает: «Живу, как Господь велит <...> – а чтобы, т.е. промышлять – нет, ничем не промышляю» (3, 117). В этом он следует евангельскому завету, данному Христом апостолам, – о том, чтобы бескорыстно делиться с людьми талантом, полученным человеком от Бога в дар: *«Больных исцеляйте, прокаженных очищайте, мертвых воскрешайте, бесов изгоняйте; даром получили, даром давайте»*

(Мф. 10: 8); *«Служите друг другу, каждый тем даром, какой получил»* (1 Пет. 4: 10).

В народе целителя Касьяна справедливо именуют «лекарка» (3, 112), но он уверен, что и здоровье, и жизнь человека – все в Божьей воле: «Лекаркой меня называют... Какая я лекарка!.. и кто может лечить? Это все от Бога. <...> Ну, конечно, есть и слова такие... А кто верует – спасется, – прибавил он, понизив голос» (3, 118). В этих последних словах героя – сокровенная убежденность в действенной силе христианской веры. Согласно заповеди Христа, *«если вы будете иметь веру с горчичное зерно», «ничего не будет невозможного для вас»* (Мф. 17: 20). В новозаветном эпизоде воскрешения дочери Иаира Христос говорит: *«Не бойся, только веруй, и спасена будет»* (Лк. 8: 50).

Касьян с его идеалами добра и милосердия наделен чертами праведника. С другой стороны, – сумеречная таинственность судьбы героя вносит диссонанс в его образ, не позволяя ему быть до конца открытым, светлым. Так, у Касьяна есть дочь, но он говорит о ней – «сродственница», скрывая ее происхождение, хотя их кровная связь, внешнее сходство для всех очевидны. Очередная загадка: о матери девушки никто не знает, герой об этом тоже умалчивает.

Согласно наставлению святого старца Силуана Афонского, на человеке *«лежит долг заботиться о всем творении, и потому всякий вред, без нужды нанесенный животному или даже растению, противоречит закону благодати»*¹². Кровь, ее пролитие особенно страшат Касьяна. Недоверчиво и неодобрительно относится он к охотникам. Герой смотрит на охоту как на жестокое истребление, бессмысленное убийство «Божьих тварей», напрасное пролитие невинной крови, смертный грех нарушения библейской заповеди *«не убий»*: *«Пташек небесных стреляете, небось?.. зверей лесных?.. И не грех вам Божьих пташек убивать, кровь проливать неповинную?»* (3, 110).

Этот грех тем более непростительный, что совершается он для пустого развлечения, а не ради хлеба насущного, испрашиваемого в молитве Господней *«Отче наш»*: *«хлеб наш насущный даждь нам днесь»* (Мф. 9: 11). И Касьян не страшится открыто уличить барина в грехе убийства «братьев наших меньших»:

«Ну, для чего ты пташку убил? – начал он, глядя мне прямо в лицо.

– Как для чего?.. Коростель – это дичь: его есть можно.

– Не для того ты убил его, барин: станешь ты его есть! Ты его для потехи своей убил» (3, 116).

Убивать птиц небесных тем более грешно, что живут они у Божьих алтарей: *«И птичка находит себе жилье, и ласточка гнездо себе, где положить птенцов своих, у алтарей Твоих, Господи сил, Царь мой и Бог мой!»* (Пс. 83: 4). Об этом говорит и праведница Лукерья – обездвиженная героиня рассказа «Живые мощи»: «В позапрошлом году так даже ласточки вон там в углу гнездо себе свили и детей вывели. Уж как же оно было занято! Одна влетит, к гнездышку припадет, деток накормит – и вон. Глядишь – уж на смену ей другая. Иногда не влетит, только мимо раскрытой двери пронесется, а детки тотчас – ну пищать да клювы разевать... Я их и на следующий год поджидала, да их, говорят, один здешний охотник из ружья застрелил. И на что покорытился? Вся-то она, ласточка, не больше жука... Какие вы, господа охотники, злые!» (3, 331).

Касьян также не боится устыдить барина, внушает ему мысль отказаться от жестокой забавы: «Много ее, всякой лесной твари, и полевой и речной твари, и болотной и луговой, и верховой и низовой – и грех ее убивать, и пускай она живет на земле до своего предела... А человеку пища положена другая; пища ему другая и другое питье: хлеб – Божья благодать, да воды небесные, да тварь ручная от древних отцов» (3, 116).

В определении хлеба как Божьей благодати кроется священная сущность: *«хлеб Божий есть Тот, Который сходит с небес и дает жизнь миру»* (Ин. 6: 33). Так, хлеб – одно из евангельских самоименований Иисуса Христа: *«Аз есмь хлеб жизни»* (Ин. 6: 35), *«ядущий его не умрет»* (Ин. 6: 50). *«Старайтесь не о пище тленной, но о пище, пребывающей в жизнь вечную, которую даст вам Сын Человеческий»* (Ин. 6: 27), – заповедал Господь.

Касьян в свои бесстрашные поучения барину вкладывает именно этот евангельский смысл. Крестьянин наделен поистине апостольским даром слова. Так, святые апостолы просили у Бога духовного укрепления, мужества на стезе христианского благовествования: *«И ныне, Господи, <...> дай рабам Твоим со всею*

смелостью говорить слово Твоё», «и исполнились все Духа Святого и говорили слово Божие с дерзновением» (Деян. 4: 29, 31).

Одухотворенно-«дерзновенное» слово Божие на устах мужика не может в очередной раз не вызвать глубокого изумления автора-повествователя: «Я с удивлением поглядел на Касьяна. Слова его лились свободно; он не искал их, он говорил с тихим одушевлением и кроткою важностию, изредка закрывая глаза. <...> Я, признаюсь, с совершенным изумлением посмотрел на странного старика» (3, 116). Так удивлялись словам апостолов «начальники народа и старейшины» в Новом Завете, «*видя смелость Петра и Иоанна и приметивши, что они люди некнижные и простые* <...> *между тем узнавали их, что они были с Иисусом*» (Деян. 4: 13).

Касьян говорит, как древний пророк, как прорицатель: «Его речь звучала не мужичьей речью: так не говорят простолюдины, и краснобаи так не говорят. Этот язык, обдуманно-торжественный и странный... Я не слыхал ничего подобного» (3, 116–117). Слова мужика по своей сути и по стилю уподобляются священнической проповеди. В «обдуманно-торжественной» речи Касьяна с большим духовным подъемом выражены представления о святости и грехе: «Кровь, – продолжал он, помолчав, – святое дело кровь! Кровь солнышка Божия не видит, кровь от свету прячется... великий грех показать свету кровь, великий грех и страх... Ох, великий!» (3, 116).

Герой старается довести до сознания охотника библейское понятие о крови как предмете таинственном и священном. В Ветхом Завете кровь ассоциируется с самой жизнью, с живой душой: «*кровь есть душа*» (Втор. 12: 23); «*душа тела в крови*»; «*ибо душа всякого тела есть кровь его, она душа его*» (Левит. 17: 11, 14). Бог заповедал Ною: «*только плоти с душою ее, с кровью ее, не ешьте*» (Быт. 9: 5). В Новом Завете апостолы проповедуют язычникам «*воздерживаться от идоложертвенного и крови*» (Деян. 15: 29), отказаться от использования крови в каких бы то ни было целях. Жертвенной кровью распятого на Голгофе Христа побеждена смерть, омыты грехи спасенного человечества.

Чаяния русского крестьянства о спасении Божьей милостью, о том, что «*придут времена отрады от лица Господа*» (Деян. 3: 20), мечты о народном счастье находили воплощение в страннических

скитаниях. Странничество, правдоискательство были своеобразной формой оппозиции несправедливому устройству социальной жизни, протестом против угнетения и закрепощенности свободной в Боге человеческой души. Не только лучшей доли в социально-бытовом смысле искали простонародные странники, но и, прежде всего, духовно-нравственного идеала, Божьей «правды-истины», как она определилась в русском фольклоре, народнопоэтическом сознании.

Касьян – один из таких странников – получил в народе еще одно прозвище: Блоха. Вероятно, из-за малого своего роста и прыти, способности к динамичным перемещениям. С другой стороны, зоологическое прозвище – отсылка к паразитарному насекомому – снижает образ: «Недаром его прозвали Блохой. Его черная, ничем не прикрытая головка <...> так и мелькала в кустах. Он ходил необыкновенно проворно и словно все подпрыгивал на ходу» (3, 113).

«Человек я безсемейный, непосед» (3, 119), – говорит о себе герой. Может быть, душу загадочного Касьяна, именующего себя «грешным», тяготит какой-то тайный грех, который требует искупления. Оттого он и мается, не находит душевного равновесия. Это гипотеза, но бесспорно другое: его неусидчивость, «непоседливость», «охота к перемене мест» вызваны томлением народного духа по высшей правде: «И не один я, грешный... много других хрыстьян в лаптях ходят, по миру бродят, правды ищут...» (3, 119).

Универсальный в отечественной литературе мотив странничества в поэтике «Записок охотника» становится сквозным, находит свое разностороннее художественное выражение. Даже в рассказе об обездвиженной героине «Живые мощи» явственно звучит мотив паломничества, богомолья. Парализованная Лукерья представляет себя странницей среди других русских паломников-богомольцев: «Вижу я, что сижу я этак будто на большой дороге под ракитой, палочку держу оструганную, котомка за плечами и голова платком окутана – как есть странница! И идти мне куда-то далеко-далеко на богомолье. И проходят мимо меня все странники» (3, 336).

Вековечное русское странничество: «Сколько странников ходило и скитальцев по Руси... <...> Мало что переменилось, хоть сменялись, шли века»¹³, – в наши дни нашло подкрепление в поэме

убиенного поэта Николая Мельникова (1966–2006) «Русский крест» (1996). Здесь показана «дорога поисков силы и смысла жизни», «жажда чистоты душевной»¹⁴. В образе «странника с крестом» воплотились прошлое и настоящее России, ее грядущие судьбы, восхождение души к Богу:

*– Я грешил на свете много,
А теперь вот сам молюсь...
Если все попросим Бога
За себя, за нашу Русь,
За грехи людские наши
И за весь позор и стыд –
Неужели ж Он откажет,
Неужели не простит? –
В пояс кланялся, прощался,
Крест на плечи поднимал
И в дорогу отправлялся.
А куда – никто не знал...¹⁵*

Тургеневский Касьян в своих странствиях не находит искомого совершенства: «Справедливости в человеке нет, – вот оно что...» (3, 119). Но сам процесс поисков идеала приносит ему душевное облегчение: «Да и что! много, что ли, дома-то высидишь? А вот как пойдешь, как пойдешь, – подхватил он, возвысив голос, – и полегчит, право» (3, 119).

В образе героя духовный подъем, духовное раскрепощение соединяются с патриотическим чувством русского национального единства. Этот странник-правдоискатель – деятель и созерцатель одновременно. Ему открыта одухотворенная красота родной земли, любуясь которой, Касьян испытывает глубокую любовь и нежность. Он одушевляет Русь, подбирает ласкательные имена ее городам и рекам – всем местам, где ему довелось побывать: «Ведь я мало ли куда ходил! И в Ромён ходил, и в Синбирск – славный град, и в самую Москву – золотые маковки; ходил на Оку-кормилицу, и на Цну-голубку, и на Волгу-матушку» (3, 119). Генетически герой связан с миром прекрасного: недаром он родом с *Красивой* Мечи. Места, где протекает эта река – Красивая Меча (или Мечь) – приток Дона, – считались одними из наиболее живописных в европейской части России.

Касьян не перестает удивляться дивному чуду гармоничного Божьего мира. Для того чтобы видеть и всей душой воспринимать это чудо, нужно быть чудовидцем, духовно отзывчивым «очарованным странником». Именно таков Касьян. Религиозный характер носят его эстетические переживания красоты природы как Божьей благодати: «И солнышко на тебя светит, и Богу-то ты видней, и поется-то ладнее. Тут, смотришь, трава какая растет; ну, заметишь – сорвешь. Вода тут бежит, например, ключевая, родник, святая вода; ну, напьешься – заметишь тоже. Птицы поют небесные... А то за Курском пойдут степи, этакie степные места, вот удивленье, вот удовольствие человеку, вот раздолье-то, вот Божия-то благодать! <...> Эко солнышко! – промолвил он вполголоса, – эка благодать, Господи! эка теплынь в лесу!» (3, 119–120).

Любование героев «Записок охотника» своей Родиной, русской землей сливается с голосом автора, рисующего с проникновенной любовью в каждом рассказе цикла художественные картины природы, «прозрачные, будто сотканые из воздуха образы»¹⁶. Точные до мельчайших деталей, узнаваемых примет тургеневские пейзажи представлены в их пространственной глубине, игре света и тени, оттенков красок, в переливах звуков и ароматов. Эти живые образы словно сливаются с дыханием, с биением сердца русского человека. Картины природы настолько одухотворены, что в них отчетливо ощутимо Божье всеприсутствие, незримое вышнее заступничество. Русский пейзаж, воссозданный не в линейной перспективе и даже не в трехмерном пространстве, а с выходом в некое четвертое – духовное – измерение, становится самостоятельным сквозным «героем» тургеневского цикла рассказов, формирует чувство национального единства, цельный и прекрасный образ Родины, Богохранимой земли русской.

Вот, например, как выглядят под пером Тургенева родные места на рассвете: «А между тем заря разгорается; вот уже золотые полосы протянулись по небу, в оврагах клубятся пары; жаворонки звонко поют, предрассветный ветер подул – и тихо всплывает багровое солнце. Свет так и хлынет потоком; сердце в вас встрепенется, как птица. Свежо, весело, любо! Далеко видно кругом. Вон за рощей деревня; вон подальше другая с белой церковью, вон березовый лесок на горе» («Лес и степь» – 3, 355). Столь же христиански осердечена зарисовка летней ночи: «Картина была чудесная <...>

Тёмное чистое небо торжественно и необъятно высоко стояло над нами со всем своим таинственным великолепием. Сладко стеснялась грудь, вдыхая тот особенный, томительный и свежий запах – запах русской летней ночи», и, «тихо мигая, как бережно несомая свечка», затеплилась на небе «вечерняя звезда» («Бежин луг» – 3, 90; 86).

В народнопоэтическом сознании живет неистребимая мечта о сказочном чуде, золотом «тридесятом царстве» – мире благоденствия, свободы и справедливости, где добро неизбежно одерживает верх над злом, правда пересиливает кривду.

Сказочность и странничество как формы духовной жизни народа соотносятся в жизни русского скитальца: «И идут они, люди сказывают, до самых теплых морей, где живет птица Гамаюн сладкогласная, и с дерев лист ни зимой не сыплется, ни осенью, и яблоки растут золотые на серебряных ветках, и живет всяк человек в довольстве и справедливости... И вот уж я бы туда пошел...» (3, 119).

С этими народно-странническими мечтами Касьяна с Красивой Мечи перекликаются детские грезы засыпающих в ночном маленьких героев «Бежина луга». Они убаюканы сладкими надеждами на дивное чудо в сказочной земле за «теплыми морями», куда отправляются птицы небесные:

- «– Это кулички летят, посвистывают.
- Куда ж они летят?
- А туда, где, говорят, зимы не бывает.
- А разве есть такая земля?
- Есть.
- Далеко?
- Далеко, далеко, за теплыми морями.

Костя вздохнул и закрыл глаза» (3, 104).

В поэтизации странничества переплетаются мотивы фольклорные и христианские. Простонародные русские скитальцы в чаянии «довольства и справедливости» ищут те заветные места, где Христос *«низложил сильных с престолов и вознес смиренных; алчущих исполнил благ, а богатящихся отпустил ни с чем»* (Лк. 1: 52–53). Священная, светлая птица Гамаюн в мифологическом ракурсе олицетворяет чудодейственное заступничество. Эта птица – Божья вестница, подательница надежды на чудо Божьего Промысла.

Окрашенное в золотой цвет «иное царство, небывалое государство» соотносится с солнечным светом, с небесной сферой. В христианском контексте сказочное «золотое царство» сопоставимо с евангельским откровением об уготованном для праведных светоносном «золотом граде» Небесном Иерусалиме, в котором *«отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет»; «ночи там не будет»; «спасенные народы будут ходить во свете Его»* (Откр. 21: 4, 24, 25).

«Юродивец» – третье прозвище Касьяна. Его поведение представляется окружающим странным, нелепым. И сам он выглядит человеком чудаковатым, почти безумным: «Неразумен я больно, с малства» (3, 117). Касьян, не занятый, как все, крестьянским трудом, признается: «Ничем я этак не занят... Работник я плохой» (3, 117). Охотник мысленно соглашается с прозвищем героя, дивясь его необычной манере держаться, вести таинственные, малопонятные речи: «Последние слова Касьян произнес скороговоркой, почти невнятно; потом он еще что-то сказал, чего я даже расслышать не мог, а лицо его такое странное приняло выражение, что мне невольно вспомнилось название “юродивца”» (3, 119).

На взгляд со стороны, «юродивец» подобен безумцу, хотя таким и не является. Касьян просветлен более многих крестьян, обладает широким кругозором, он грамотный человек: «Разумею грамоте. Помог Господь да добрые люди» (3, 117). В первоначальном издании рассказа герой говорил также о своем участии в церковных богослужениях: «Случается, так в церкви Божией на крылос меня берут по праздникам. Я службу знаю и грамоте тоже разумею» (3, 468).

Касьян скорее принимает вид безумца, как многие юродивые. Его «неразумность» – особого рода. Он не способен «промышлять», соблюдать эгоистический, корыстолюбивый интерес. Христианская вера очищает ум и душу от маниакального стремления к наживе, корысти: *«не бедных ли мира избрал Бог быть богатыми верою и наследниками Царствия, которое Он обещал любящим Его?»* (Иак. 2: 5).

В душе герой ведет напряженную внутреннюю работу, непрерывно размышляя об истинном предназначении человека в соответствии с Божьим замыслом: «Да это все под Богом, все мы под Богом ходим; а справедлив должен быть человек – вот что!

Богу угоден, то есть» (3, 118). Недаром в нашем языке синонимы к слову «юродивый» – «блаженный», «Божий человек», «Христов человек». Духовное делание развивает в герое дар прозорливости, прорицания.

Таким же даром наделена Лукерья – героиня рассказа «Живые мощи».

Этот тургеневский шедевр с его глубинным религиозно-философским содержанием, весь проникнутый православным духом, вызывал заслуженное восхищение и современников писателя, и последующих продолжателей его традиций. По сей день рассказ, справедливо названный Б.К. Зайцевым «драгоценностью литературы нашей»¹⁷, является предметом особого внимания читателей, литературоведов, философов, богословов, писателей.

Так, например, французский писатель и философ Ипполит Тэн признавался в письме Тургеневу: «Я прочел “Лукерью” три раза кряду» (3, 514). Именно рассказ «Живые мощи» позволил И. Тэну осознать всемирное значение и духовное величие русской литературы по сравнению с литературами других стран: «Какой урок для нас, и какая свежесть, какая глубина, какая чистота! Как это делает явным для нас, что наши источники иссякли! Мраморные каменоломни, где нет ничего, кроме лужиц стоячей воды, а рядом неиссякаемый полноводный родник» (3, 514).

Посвящая Тургеневу свой рассказ, навеянный «Касьяном с Красивой Мечи», Жорж Санд так отозвалась об авторе «Записок охотника»: «Вы – реалист, умеющий все видеть, поэт, чтобы все украсить, и великое сердце, чтобы всех пожалеть и все понять». После прочтения рассказа «Живые мощи» знаменитая французская романистка на склоне лет признала превосходство русского писателя: «Учитель, – все мы должны пройти Вашу школу» (3, 426).

Даже более, чем Касьян, Лукерья вызывает у повествователя чувство безграничного изумления. Увидев ее, охотник буквально «остолбенел от удивления» (3, 327). Благоговение испытывает Тургенев перед мощью христианского духа, который обитает в немощном теле героини – в полном соответствии с антиномиями Нового Завета: *«Господь сказал мне: “довольно для тебя благодати Моей, ибо сила Моя совершается в немощи”. <...> Посему я благодушествую в немощах, в обидах, в нуждах, в гонениях,*

в притеснениях за Христа, ибо, когда я немощен, тогда силен» (2 Кор. 12: 9–10).

С героиней рассказа – жизнерадостной крестьянской девушкой, красавицей Лукерьей, помолвленной невестой – незадолго до свадьбы приключилась неведомая болезнь, неподвластная лечению докторов. От начала болезни и до самой смерти – без малого семь лет (семь – священное число духовного порядка) – обездвиженная Лукерья пролежала одна в плетеном сарайчике на пчелиной пасеке. Медоносная пчела, когда завершает свое благодатное земное предназначение, сохнет, чернеет, умирает. Так и Лукерья настолько внешне иссохла, что превратилась в почерневшую мушкетершу, «живые мощи».

Охотник, знавший девушку раньше, ошеломлен жутким зрелищем, контрастирующим с его прежними впечатлениями: «Возможно ли? Эта мумия – Лукерья, первая красавица во всей нашей дворне, высокая, полная, белая, румяная, хохотунья, плясунья, певунья! Лукерья, умница Лукерья, за которою ухаживали все наши молодые парни, по которой я сам втайне вздыхал, я – шестнадцатилетний мальчик!» (3, 328).

Искрящаяся радостью и весельем физическая жизнь отлетела, сковалась неподвижностью, тишиной. Сарайчик Лукерьи напоминает усыпальницу, гробницу: «...темно, тихо, сухо; пахнет мятой, мелиссой. В углу приспособлены подмости, и на них, прикрытая одеялом, какая-то маленькая фигура...» (3, 327).

Сакральный подтекст рассказа позволяет предположить, что Лукерья накануне замужества, т.е. в один из переломных моментов жизни, когда человек становится наиболее уязвимым, подверглась бесовской атаке «врага рода человеческого». В это время девушка думала только о себе, о своей любви, о встречах со «статным, кудрявым» женихом: «Очень мы с Василием слюбились; из головы он у меня не выходил» (3, 328–329). Безоглядное чувство, всепоглощающая сосредоточенность на личном счастье обезоруживают человека перед происками нечистой силы, выискивающей беззащитную жертву; могут привести к физической и духовной гибели.

Так, перед рассветом (согласно традиционным представлениям – время разгула нечисти, ее особой активности) Лукерье-невесте, замороженной ночными соловьиными трелями, почудился зов жениха: «Зовет меня кто-то Васиным голосом, тихо так:

“Луша!..” Я глядь в сторону, да, зная, спросонья оступилась, так прямо с рундучка и полетела вниз – да ó землю хлоп! И, кажись, не сильно я расшиблась, потому – скоро поднялась и к себе в комнату вернулась. Только словно у меня что внутри – в утробе – порвалось... <...> – С самого того случая, – продолжала Лукерья, – стала я сохнуть, чахнуть; чернота на меня нашла; трудно мне стало ходить, а там уже – и полно ногами владеть; ни стоять, ни сидеть не могу; все бы лежала. И ни пить, ни есть не хочется: все хуже да хуже» (3, 329).

М.М. Дунаев считал, что в этой истории болезни кроется не только «несчастливая случайность», но и «слабый намек, хоть и не вполне проявленный, на бесовское вмешательство»¹⁸. Из приведенного рассказа Лукерья не «слабо», а вполне явственно проступает метафизический характер недуга, сразившего девушку. Лукавый голос, злокозненно маскируясь под призыв жениха, влечет ее в гибельную бездну («так прямо <...> и полетела вниз»).

Отголосок этой сцены – в рассказе «Бежин луг», когда Павлуша слышал ночью над рекой предвестие его скорой гибели – зовущий голосок утопленника Васи: «Только стал я к воде нагибаться, слышу вдруг зовут меня этак Васиным голоском и словно из-под воды: “Павлуша, а Павлуша!” Я слушаю; а тот опять зовет: “Павлуша, подь сюда”» (3, 104). Характерна реакция героев «Бежина луга», стремящихся при помощи крестного знамения отразить вредоносные нападения нечистой силы: «Ах Ты, Господи! ах Ты, Господи! – проговорили мальчики, крестясь» (3, 104).

В то же время в народном сознании живет убеждение, что истинная христианская душа выстоит, одержит верх, несмотря на временную победу бесовщины. Эту мысль выразил один из мальчиков в рассказе «Бежин луг»: «Эка! – проговорил Федя после недолгого молчанья, – да как же это может такая лесная нечисть христианскую душу спортить» (3, 95).

Вера в Христа Спасителя, религиозное мирозерцание Лукерьи, христианское смирение становятся для нее источником огромной духовной силы, несказанной душевной красоты. Портрет героини – также совершенно бестелесный – вызывает у автора представление о древних иконописных ликах, потемневших от времени: «Передо мною лежало живое человеческое существо, но

что это было такое? Голова совершенно высохшая, одноцветная, бронзовая – ни дать ни взять икона старинного письма» (3, 327).

По определению В.И. Даля, «мощи – нетленное тело угодника Божия». Тургеневская героиня, прозванная в народе «живые мощи», еще при жизни становится «истинно преподобной» угодницей Божией.

Охотника также крайне изумило, что мученица не сетовала на судьбу, «рассказ свой вела почти весело, без охов и вздохов, нисколько не жалуясь и не напрашиваясь на участие» (3, 329). Односельчанам она тоже не докучает: «От нее никакого не видать беспокойства; ни ропота от нее не слышать, ни жалоб. Сама ничего не требует, а напротив – за все благодарна; тихоня, как есть тихоня» (3, 338), – рассуждает хуторской десятский.

В христианской модели мира человек пребывает не во власти языческого «слепого случая» или античного «фатума», но во власти Божественного Провидения. Героиня принимает Божью волю со смирением, с благодарением и молитвой: «А то я молитвы читаю, – продолжала, отдохнув немного, Лукерья. – Только немного я знаю их, этих самых молитв. Да и на что я стану Господу Богу наскучать? О чем я Его просить могу? Он лучше меня знает, чего мне надобно» (3, 332). Страдалица-крестьянка, едва ли это сознавая, в точности следует заповеди Господа о немногословной молитве: *«Молясь, не говорите лишнего, как язычники, ибо они думают, что в многословии своем будут услышаны; не уподобляйтесь им, ибо знает Отец ваш, в чем вы имеете нужду, прежде вашего прошения у Него»* (Мф. 6: 7–8).

Случившееся с ней Лукерья понимает как данный Богом спасительный крест: «Послал Он мне крест – значит, меня Он любит. Так нам велено это понимать» (3, 332) – по слову Христа: *«Кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня»* (Мф. 10: 38).

Она почти не может спать и тем исполняет заповедь: *«Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна»* (Мф. 26: 41). «Бодрствующая» героиня приучила себя не размышлять, а молитвенно созерцать *«мир Божий, который превыше всякого ума»* (Флп. 4: 7): «Прочту “Отче наш”, “Богородицу”, акафист “Всем скорбящим” – да и опять полеживаю себе безо всякой думочки. И ничего!» (3, 332).

В народе поговаривают, что испытание тяжелой болезнью послано Лукерье в искупление за какой-то тайный грех: «Богом убитая, <...> – стало быть, за грехи; но мы в это не входим. А чтобы, например, осуждать ее – нет, мы ее не осуждаем. Пушай ее!» (3, 338).

Готовя рассказ к печати, Тургенев в письме к Полонскому вспоминал о страшном времени голода 1841 г., когда «чуть не вымерли поголовно» Тульская и смежные с ней губернии, в том числе Орловская. Писатель воспроизводит народный отзыв, показывающий отношение простого человека к бедствию как ниспосланному свыше испытанию – во оставление грехов: «Ты и так Богом наказан, а тут ты еще грешить станешь?» (3, 511).

Так в чуткое православное сознание русского народа вживляется евангельское изречение апостола Петра: *«Страдающий плотию перестает грешить, чтобы остальное во плоти время жить уже не по человеческим похотям, но по воле Божией»* (1 Пет. 4: 1–2). В этом суть православного аскетического взгляда на жизнь: винить в несчастьях не других, а самого себя; в бедствии видеть справедливое воздаяние, ведущее через глубокое покаяние к духовно-нравственному обновлению, возрождению и спасению.

Лукерья также считает, что болезнь послана во благо ее душе, и в этом смысле она счастливее физически здоровых людей: «Хоть бы то взять: иной здоровый человек очень легко согрешить может; а от меня сам грех отошел. Намеднись отец Алексей, священник, стал меня причащать, да и говорит: “Тебя, мол, исповедовать нечего: разве ты в твоём состоянии согрешить можешь?” Но я ему ответила: “А мысленный грех, батюшка?” – “Ну, – говорит, а сам смеется, – это грех не великий”. – Да я, должно быть, и этим самым, мысленным грехом не больно грешна» (3, 330–331).

Более того – она своим безропотным перенесением многолетних страданий «отмаливает» чужие грехи, грехи родителей: «Было мне видение – я уж и не знаю. Почудилось мне, будто я в самой этой плетушке лежу и приходят ко мне мои покойные родители – батюшка да матушка – и кланяются мне низко, а сами ничего не говорят. И спрашиваю я их: зачем вы, батюшка и матушка, мне кланяетесь? А затем, говорят, что так как ты на сем свете много мучишься, то не одну ты свою душеньку облегчила, но и с нас большую тягу сняла. И нам на том свете стало много

способнее. Со своими грехами ты уже покончила; теперь наши грехи побеждаешь. И, сказавши это, родители мне опять поклонились – и не стало их видно: одни стены видны» (3, 335–336).

В общерусском православном смысле воспринял образ Лукерьи Б.К. Зайцев, назвав ее заступницей «за Россию и всех нас»¹⁹.

Плоть героини умерщвлена, но дух ее возрастает. *«Посему мы не унываем, – учит апостол Павел, – но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется»* (2 Кор. 4: 16). «Тело Лукерьи почернело, а душа – просветлела и приобрела особенную чуткость в восприятии мира и правды высшего, сверхмирного бытия»²⁰, – справедливо отметил выдающийся богослов XX в. архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской).

Героине, почти бестелесной, открываются высшие сферы духа, не выражимые в земном слове. И не только ей, но и писателю, создавшему ее образ. По небезосновательному суждению Б.К. Зайцева: «Вместе с Лизой (Лизой Калитиной – главной героиней тургеневского романа “Дворянское гнездо”. – А. Н.-С.) она (Лукерья. – А. Н.-С.) свидетельствует и о каких-то возможностях Тургенева, не до конца раскрывшихся»²¹.

В своем уединении Лукерья вступает в область сверхрационального познания, религиозного откровения: «Вы вот не поверите – а лежу я иногда так-то одна, и словно никого в целом свете, кроме меня, нету. Только одна я – живая! И чудится мне, будто что меня осенит... Возьмет меня размышление – даже удивительно. <...> Этого, барин, тоже никак нельзя сказать: не растолкуешь. Да и забывается оно потом. Придет, словно как тучка, прольется, свежо так, хорошо станет, а что такое было – не поймешь! Только думается мне: будь около меня люди – ничего бы этого не было и ничего бы я не чувствовала, окромя своего несчастья» (3, 333).

В снах-видениях открывается прямая связь чуткой христианской души с запредельным миром на пороге инобытия. Вместо венка из васильков (в символическом контексте рассказа полевые васильки – намек на любовь к земному жениху Василию Полякову) девушка увенчана небесным сиянием – как нимбом святого: «Надеваю я месяц, ровно как кокошник, и так сама сейчас вся засияла, все поле кругом осветила» (3, 335). Свет в Евангелии – не метафора и не образ, но выражение самой сущности Христа: *«Доколе свет с вами, веруйте в свет, да будете сынами света»*

(Ин. 12: 36). В земной жизни жених оставил свою невесту-калеку. Но в духовных сферах праведницу одобряет и принимает Сам Господь: «Глядь – по самым верхушкам колосьев катит ко мне скорехонько – только не Вася, а Сам Христос! И почему я узнала, что это Христос, сказать не могу, – таким Его не пишут, – а только Он!» (3, 335).

Лукерья становится «Христовой невестой» (устойчивое выражение, обозначающее умершую девушку или девушку, которая предпочла браку монашество): «Не бойся, говорит, невеста Моя разубранная, ступай за Мною; ты у Меня в Царстве Небесном хороводы водить будешь и песни играть райские. ...тут мы взвились! Он впереди... Крылья у Него по всему небу развернулись, длинные, как у чайки, – и я за Ним! И собачка должна отстать от меня. Тут только я поняла, что эта собачка – болезнь моя и что в Царстве Небесном ей уже места не будет» (3, 335).

На крыльях христианской веры героиня духовно воспарила, «достигла того состояния целостности и высшей простоты духа, когда человек мыслит уже не рациональным рассудком, а интуицией, духом, сердцем своего бытия. Это есть состояние сердечной чистоты, что есть начало уже Царствия Божия в человеке», – комментирует архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской)²².

В своем отношении к жизни и миру Лукерья проявляет себя столь одухотворенно-сострадательно, что вновь подкрепляет ассоциацию с бесплотными женскими ликами русских икон, особенно с чудотворным образом Пресвятой Богородицы «Умиление». Выступая как заступница обездоленных, она совсем забывает о своем личном страдании: «Ничего мне не нужно; всем довольна, слава Богу, – с величайшим усилием, но *умиленно* (курсив мой. – А. Н.-С.) произнесла она. – Дай Бог всем здоровья! А вот вам бы, барин, матушку вашу уговорить – крестьяне здешние бедные – хоть бы малость оброку с них она сбавила! Земли у них недостаточно, угодий нет... Они бы за вас Богу помолились... А мне ничего не нужно – всем довольна» (3, 337). Здесь состояние умиления в его духовном смысле обозначает соприкосновение души с Божьей благодатью.

Истинная праведница боится прогневить Бога: не ропщет на свою участь, не мучается гневом, завистью, не проклинает, а благословляет мир Божий. Обездоленная и обездвиженная, но сильная духом, она не позволяет злу проникнуть в свой внутренний мир.

Наоборот, ее душа вся светится добром, участливым отношением к людям. В ее положении, хуже которого отыскать вряд ли что возможно, она беспокоится о тех, кому еще труднее: «А что будешь делать? Лгать не хочу – сперва очень томно было; а потом привыкла, обтерпелась – ничего; иным еще хуже бывает. ...у иного и пристанища нет! А иной – слепой или глухой! А я, слава Богу, вижу прекрасно и все слышу, все. Крот под землею роется – я и то слышу. И запах я всякий чувствовать могу, самый какой ни на есть слабый! Гречиха в поле зацветет или липа в саду – мне и сказывать не надо: я первая сейчас слышу. Лишь бы ветерком оттуда потянуло. Нет, что Бога гневить? – многим хуже моего бывает» (3, 330).

Земная жизнь Лукерьи завершается под слышимый только ею «сверху» колокольный звон, призывающий ее в вечность, в Царство Небесное, в соответствии с евангельским обетованием: *«Претерпевший же до конца спасется»* (Мф. 24: 13).

«Откровение души», «торжество безсмертного в тленном», – так определил суть тургеневского рассказа архиепископ Иоанн Сан-Францисский (Шаховской). По его справедливому суждению, Тургенев «не только выразил жизнь в ее последней тайне, он открыл человеческую безсмертную душу, не зависящую в своей глубине ни от чего внешнего, ни от каких материальных или экономических условий»²³.

Преданность Божьей воле как замечательную особенность русского народа Тургенев проникновенно рисует и в рассказе «Смерть». То, как умеет умирать православный человек, – также является предметом уважительного удивления писателя и в очередной раз подтверждает его мысль о русском народе «как самом удивительном народе на свете»: «Удивительно умирает русский мужик! Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает» (3, 200). Так, придавленный деревом во время рубки леса подрядчик Максим в свои последние минуты думает о Боге, о покаянии: «...за попом... послать... прикажите... Господь... меня наказал... ноги, руки, все перебито... сегодня... воскресенье... а я... а я... вот... ребят-то не распустил» (3, 199).

Для православных день земной кончины – день рождения в жизнь вечную.

Антикрепостническое содержание тургеневского цикла глубоко и всесторонне изучено. В то же время необходимо заострить внимание на этой теме, рассматривая ее не только как историко-литературный факт, но и как проблему, не теряющую своей актуальности и в наши дни.

Жестокосердные поработители народа – изощренный изувер помещик Пеночкин и его подручный – бурмистр Софрон («Бурмистр»), Хвалынский и Стегунов («Два помещика»), господин Зверков с его говорящей фамилией и такой же зоологической внешностью («Ермолай и мельничиха»); многие другие помещики, в том числе матушка охотника, в которой различимы черты Варвары Петровны – матери Тургенева («Живые мощи»), – все они стремятся низвести подневольных людей до рабского животного состояния. Угнетатели не только распоряжаются судьбами крепостных, физически губят их непосильным рабским трудом, голодом, нуждой, телесными наказаниями, но и методически убивают живую душу. Иных доводят до самоубийства, иных – до сумасшествия.

Вот один из крохотных эпизодов, повсюду рассыпанных в цикле рассказов, за которым стоит подлинная драма исковерканной человеческой судьбы: вскользь упоминается «подверженный сумасшествию резчик Павел», который «к каждому проезжему подходил с просьбой позволить ему жениться на какой-то девке Маланье, давно уже умершей» («Смерть» – 3, 201–202).

Столь же искалечены судьбы многих крепостных, лишенных по вине господ права на любовь, личное счастье: это горничная Арина и лакей Петрушка («Ермолай и мельничиха»), Татьяна и Павел («Контора»), Матрёна («Пётр Петрович Каратаев») и др.

Русские крестьяне – православные христиане – в большинстве своем смиренно претерпевают все выпавшие на их долю физические и душевные тяготы. Как говорит апостол Павел: *«Вы терпите, когда кто вас порабощает, когда кто объедает, когда кто обирает, когда кто превозносится, когда кто бьет вас в лицо»* (2 Кор. 11: 20).

В предисловии к переводам тургеневских рассказов в журнале Чарльза Диккенса (1812–1870) – английского писателя-христианина, наиболее родственного по духу русской классической литературе, – высказывалось негодование по поводу зверств

«сильных мира сего», творящихся в стране, считающей себя «цивилизованной и христианской» (3, 430).

Неслучайно официальные власти затеяли секретное следствие о «Записках охотника», усматривая в них политическую оппозиционность и опасность для правящего режима. Сотрудник Главного управления цензуры доносил министру просвещения: «Мне кажется, что книга г. Тургенева делает более зла, чем добра <...>. Полезно ли, например, показывать нашему грамотному народу <...>, что однодворцы и крестьяне наши, которых автор до того опоэтизировал, что видит в них администраторов, рационалистов, романтиков, идеалистов, людей восторженных и мечтательных (Бог знает, где он нашел таких!), что крестьяне эти находятся в угнетении, что помещики, над которыми так издевается автор, выставляя их пошлыми дикарями и сумасбродами, ведут себя неприлично и противузаконно, что сельское духовенство раболепствует перед помещиками, что исправники и другие власти берут взятки или, наконец, что крестьянину жить на свободе привольнее, лучше» (3, 409).

Как известно, далее последовали надзор тайной полиции, арест и ссылка «политически неблагонадежного» Тургенева.

Для подавляемой властью личности пространством свободы служит православная вера. Писатель показал, что крепостное право – рабство внешнее – не убило в русском народе внутренней свободы души и духа. Художественная логика тургеневского цикла рассказов неуклонно ведет к выводу о том, что люди не должны быть рабами людей – по слову апостола Павла, *«не делайтесь рабами человеков»* (1 Кор. 7: 23). Люди не рабы, а дети Божьи: *«Посему ты уже не раб, но сын; а если сын, то и наследник Божий чрез Иисуса Христа»* (Гал. 4: 7). Тургенев утвердил богоподобное достоинство человеческой личности, ее духовную независимость. Человек рожден свыше, его Господь Отец сотворил. И этот дар творения подкреплен даром истинной свободы – в Боге и от Бога: *«Итак, стойте в свободе, которую даровал нам Христос, и не поддавайтесь опять игу рабства»* (Гал. 5: 1).

Те же, кто отнимает у человека этот дар Божий, суть богопротивники, бесы – носители зла. Вот почему апостол Павел призывает: *«Братия мои, укрепляйтесь Господом и могуществом силы Его; облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было*

стать против козней диавольских; потому что наша брань не против крови и плоти, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных» (Ефес. 6: 10–12).

По апостольскому слову, Господь — «выше всего» (Еф. 1: 22): «превыше всякого начальства, и власти, и силы, и господства, и всякого имени, именуемого не только в сем веке, но и в будущем» (Еф. 1: 21). Христос, «отняв силы у начальств и властей, властно подверг их позору, восторжествовав над ними Собою» (Кол. 2: 15). В Новом Завете выражена вера в то, что во втором пришествии Христа «Он предаст Царство Богу и Отцу, когда упразднит всякое начальство, и всякую власть, и силу» (1 Кор. 15: 24).

Своеобразие изображения жизни в рассказах Тургенева предстает в динамике взаимодействующих планов бытия: национально-русского и вселенского, конкретно-исторического и философско-универсального, социально-политического и религиозно-нравственного, земного и надмирного, сиюминутного и вневременного, вечного — всего того, что составляет живую русскую душу в «Записках охотника».

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. М.: Наука, 1978–1982. Сочинения: в 12 т. Т. 3. С. 355. В дальнейшем сочинения И.С. Тургенева цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

² Гончаров И.А. Собр. соч. М., 1955. Т. VIII. С. 262; 108–109.

³ Тютчев Ф.И. Весенняя гроза: Стихотворения. Письма. Тула, 1984. С. 186.

⁴ Guenter J. von. Leskov. — Russlands Christlichster Dichter. — Jahrga 1. 1926. S. 87.

⁵ Лесков Н.С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956–1958. Т. 11. С. 12. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с обозначением тома римской цифрой, страницы — арабской.

⁶ Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965–1977. Т. 9. С. 459.

⁷ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958. Т. 66. С. 409.

⁸ Короленко В.Г. Собр. соч. М., 1954. Т. V. С. 265–266.

⁹ Горький М. Полн. собр. соч. М.: Наука, 1972. Т. 15. С. 373.

¹⁰ Зайцев Б.К. Собр. соч.: в XI т. М.: Русская книга, 1999–2001. Т. IX. С. 375.

¹¹ Митрополит Вениамин (Федченков). Молитва Господня. М.: Отчий дом, 2010. С. 166, 172.

¹² Старец Силуан. Жизнь и поучения. М.; Новоказацье; Минск, 1991. С. 88.

¹³ Мельников Н.А. Русский крест. М.: Отчий дом, 2011. С. 33.

-
- ¹⁴ Там же. С. 4.
- ¹⁵ Там же. С. 36.
- ¹⁶ *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965–1977. Т. 18. Кн. 1. С. 212.
- ¹⁷ *Зайцев Б.К.* Жизнь Тургенева: Литературная биография. М.: Дружба народов, 2000. С. 174.
- ¹⁸ *Дунаев М.М.* Православие и русская литература. М., 1997. Ч. III. С. 37.
- ¹⁹ *Зайцев Б.К.* Жизнь Тургенева: Литературная биография. М.: Дружба народов, 2000. С. 174.
- ²⁰ *Иоанн Сан-Францисский* (Шаховской), архиепископ. Беседы с русским народом. М.: Ладья, 1998.
- ²¹ *Зайцев Б.К.* Жизнь Тургенева: Литературная биография. М.: Дружба народов, 2000. С. 174.
- ²² *Иоанн Сан-Францисский* (Шаховской), архиепископ. Беседы с русским народом. М.: Ладья, 1998.
- ²³ Там же.

Д.П. Ивинский

ТУРГЕНЕВ, ХЕРАСКОВ, ПУШКИН
(Из комментария к повести «Пунин и Бабурин»)

Аннотация. В статье рассмотрен созданный И.С. Тургеневым в повести «Пунин и Бабурин» образ русской литературы XVIII – первой половины XIX в., центральное место в котором заняли М.М. Херасков, А.С. Пушкин и не названный в повести И.А. Крылов. Предпринята попытка разъяснить смысл обращения Тургенева к Хераскову и его литературной репутации и в связи с этим поставлен вопрос об особом положении Тургенева в истории русской литературы.

Ключевые слова: Тургенев; Херасков; Крылов; Пушкин; Костров; Дубенский; Рубан; русская литература XVIII в.

Ivinskij D.P. Turgenev, Kheraskov, Pushkin (From the commentary to «Punin and Baburin»)

Summary. This paper focuses on the image of Russian literature of the XVIII – first half of the XIX century in I.S. Turgenev's story «Punin and Baburin». Central figures of the period according to Turgenev were M.M. Kheraskov, A.S. Pushkin and I.A. Krylov (unnamed in the story). An attempt was made to clarify the meaning of Turgenev's appeal to Kheraskov and his literary reputation. In this context the problem of Turgenev's specific position in the history of Russian literature is highlighted.

Keywords: Turgenev; Kheraskov; Krylov; Pushkin; Kostrov; Dubensky; Ruban; Russian literature of the 18 th century.

Как известно, Херасков воспринимался и как поэт, и как мистик – по крайней мере в той специфической среде московских масонов-филантропов, которая была бегло обрисована А.С. Пушкиным в «Путешествии из Петербурга в Москву». Масонская

литература XVIII столетия оказывала постепенно затухавшее (но, кажется, не исчезающе малое) воздействие на «русский романтизм», после чего стала в основном достоянием историков и библиографов, однако «ожил» во влиятельной «Истории русской общественной жизни» Р.В. Иванова-Разумника, истолковавшего деятельность московских розенкрейцеров как первый этап становления русской интеллигенции, и в то же время вернула себе некоторую условную актуальность, обретя инобытие в сложном контексте Серебряного века с его радикальным гностицизмом. Тургенев, вроде бы далекий от этой линии литературно-идеологического процесса и даже от этой проблематики, тем не менее со своим «пушкинизмом» и «реализмом», открытым к взаимодействию с «романтизмом» и «сентиментализмом» и не чуждавшимся специфического, порой болезненного интереса к некоторым аспектам «странного» «запредельного», именно в этом качестве был сравнительно недавно охарактеризован В.Н. Топоровым в изданных им отдельно нескольких главах книги «Странный Тургенев», возможно, оставшейся недописанной, украшенных выразительной схемой в форме пентаграммы, призванной, насколько можно понять, облегчить читателю задачу постижения авторского замысла¹.

Здесь выяснилось, что Тургенев, погружаясь в душевные аспекты взаимодействия со «странным» и «запредельным», соприкасался преимущественно с его «темной» стороной (море, птицы, сны, тоска, ночь и ее атрибуты как предвестие – предчувствие – предощущение смерти), на восприятие которой накладывалась воспринятая еще в родительском доме – от матери – специфическая религиозность, внецерковная и суеверная, проявляющаяся в тоске, неопределенных мечтательных состояниях, устремленных в это туманное и лишь иногда (правда, со временем все чаще) напоминающее о себе запределье, обычно внушающее страх и при этом влекущее, и сочетающихся с пониманием обреченности.

Но если тургеневское «странное» – это душа, в которой свет еще теплится, но готов погаснуть², то на этом фоне херасковское «просвещение» – торжествующая воля, дух в свете. Напряжение между полюсами духа и души возникнет, в качестве неотменимой темы, уже у Карамзина, своеобразно отзывается у Жуковского, попытавшегося сделать шаг назад, к мистике херасковского типа от

Карамзина с его скептицизмом, у Пушкина, в начале своей литературной биографии пытавшегося соотнести «вольтерьянство» с гармонией, у Гоголя и Тютчева – у всех русских поэтов XIX в., а наиболее очевидным образом – в русском символизме, восставлявшем дух в мистическом опыте, устремленном к инферальному и при этом не выходившем из сферы той тоски душевного, которая впервые обрела себя в «странном» Тургеневе. В предельно грубой форме эволюционная модель, о которой сейчас идет речь, выглядит следующим образом: от Хераскова и литературной мистики розенкрейцерского типа к мистике Серебряного века через Тургенева, осуществившего мягкое переключение мистической темы из светлого плана к темному.

О херасковском «просвещении» Тургенев помнил, воспринимал его как безнадежную архаику, как и всю литературную культуру XVIII в., и, в принципе, был готов над ними иронизировать, ср. в письме к М.А. Бакунину и А.П. Ефремову от 3 и 8 сентября 1840 г.:

У нас в деревне был <...> огромный дом. <...> В нашей части <...> стояли запыленные шкафы <...>: там хранились груды книг 70-х годов <...>. Мне было лет 8 или 9. Я сговорился с одним из наших людей, молодым человеком, даже стихоплетом <...>; мы взломали замок, и я <...> достал две громады: одну он тотчас унес к себе <...>. На мою долю досталась «Книга эмблем» <...>, тиснения 80-х годов, претолстейшая: на каждой странице были нарисованы 6 эмблем, а напротив изъяснения на четырех языках. Целый день я перелистывал мою книжищу и лег спать с целым миром смутных образов в голове. Я позабыл многие эмблемы; помню, напр.: «Рыкающий лев» – знаменует великую силу; «Арап, едущий на единороге» – знаменует коварный умысл (почему?) и прочее. Досталось же мне ночью! единороги, арапы, цари, солнцы, пирамиды, мечи, змеи вихрем крутились в моей бедной головушке; я сам попадал в эмблемы, сам «знаменовал» – освещался солнцем, повергался в мрак, сидел на дереве, сидел в яме, сидел в облаках, сидел на колокольне и со всем моим сидением, лежанием, беганием и стоянием чуть не схватил горячки. Человек пришел меня будить, а я чуть-чуть его не спросил: «Ты что за эмблема?» С тех пор я бегал «Книги эмблем» пуше черта <...>. Г-ну Серебрякову <...> досталась «Россияда» Хераскова.

О «Россияда»! и о Херасков! Какими наслаждениями я вам обязан! Мы с Леоном уходили каждый день в сад, в беседку на берегу пруда, и там читали – и как читали! или правильнее: он читал – и как читал! сперва каждый стих скороговоркой, так себе – начерно; потом с ударением, с напряжением и с чувством – набело. <...> Я слушал – мало! внимал – мало! обращался весь в слух – мало! – и классически: пожирал – все мало! глотал – все еще мало! давился – хорошо. Леон был человек вежливый и предлагал мне книгу – но я отказывался. Читать скороговоркой я мог не хуже его; но я не надеялся достигнуть торжественности его возгласов. Притом же он несколько говорил в нос, что в то время, особенно при произношении буквы О, мне весьма нравилось <...>³.

Здесь существенно, что рассказ о «Книге эмблем» предваряет рассказ о «Россияде»: Тургенев прекрасно понимает, что эта «Книга...» – «ключ» ко всей поэзии XVIII (отчасти, конечно, и XIX) в.; что изучение эмблематики и мифологии мыслилось как неотъемлемая часть традиционного гуманитарного образования (собственно, он застал еще эту традицию на ее излете), необходимая для того, чтобы понимать языки живописи, архитектуры, поэзии; что, наконец, владение соответствующим материалом рассматривалось как условие адекватного творческого взаимодействия с культурным пространством. Но Тургеневу важно показать, что «ключ» этот больше не работает, что утрачен самый его смысл, а потому он готов утверждать, что изображения и текст «Книги эмблем» производят впечатление бессмысленных и принципиально недоступны ребенку, а взрослому, видимо, не нужны. Но если «ключ» не работает, то и поэзия, созданная на его основе, оказывается недоступной людям иной культуры. Парадоксальным образом, поэма Хераскова все же оказывается способной увлечь это не понимающее ее сознание, лишенное опоры в культурной традиции, но увлекает не столько смыслом, сколько звучанием, самим чтением в «торжественной» манере (сама потребность в этой торжественности, неизвестно откуда взявшаяся, не становится предметом рефлексии)⁴. Несколько иначе расставлены акценты в романе «Дворянское гнездо»:

По воскресеньям, после обедни, позволяли ему играть, т.е. давали ему толстую книгу, таинственную книгу, сочинение некоего Максимовича-Амбодика, под заглавием «Символы и эмблемы». В этой книге помещалось около тысячи частью весьма загадочных рисунков, с столь же загадочными толкованиями на пяти языках. Купидон с голым и пухлым телом играл большую роль в этих рисунках. К одному из них, под названием «Шафран и радуга», относилось толкование: «Действие сего есть большее»; против другого, изображавшего «Цаплю, летящую с фиалковым цветком во рту», стояла надпись: «Тебе все они суть известны». «Купидон и медведь, лижущий своего медвежонка» означали: «Мало-помалу». Федя рассматривал эти рисунки; все были ему знакомы до малейших подробностей; некоторые, всегда одни и те же, заставляли его задумываться и будили его воображение; других развлечений он не знал

(Тургенев: Соч., 6, 39–40).

Здесь, как видим, книга Максимовича-Амбодика все же какую-то пропедевтическую роль исполняет («заставляет» Федю Лаврецкого «задумываться» и «будит его воображение»), но в целом ситуация совершенно подобна той, что обсуждена Тургеневым в его письме 1840 г., за исключением того, что в одном случае ребенок сам находит загадочную книгу, пытается постичь ее, а потом «бегает» от нее «пуще черта», а во втором получает ее от взрослых как воскресное «игровое» поощрение «после обедни»⁵.

Два приведенных нами отрывка давно были соотнесены с третьим, из повести «Пунин и Бабурин» (1874), которая является единственным художественным произведением Тургенева, содержащим упоминание о Хераскове:

Пунин преимущественно придерживался стихов – звонких, многошумных стихов; душу свою он готов был положить за них! Он не читал, он выкрикивал их торжественно, залиvably, закатиство, в нос, как опьянелый, как исступленный, как Пифия! И еще вот какая за ним водилась привычка: сперва прожужжит стих тихо, вполголоса, как бы бормоча... Это он называл читать начерно; потом уже грянет тот же самый стих набело и вдруг вскочит, поднимет руки – не то молитвенно, не то повелительно... Таким образом мы прошли с ним не только Ломоносова, Сумарокова и Кантемира (чем старше были стихи,

тем больше они приходились Пунину по вкусу), но даже «Россиаду» Хераскова! И, правду говоря, она-то, эта самая «Россиада», меня в особенности восхитила. Там, между прочим, действует одна мужественная татарка, великанша-героиня; теперь я самое имя ее позабыл, а тогда у меня и руки и ноги холодели, как только оно упоминалось! «Да, – говаривал, бывало, Пунин, значительно кивая головою, – Херасков – тот спуску не дает. Иной раз такой выдвинет стишок – просто зашибет... Только держись!.. Ты его постигнуть желаешь, а уж он – вон где – и трубит, трубит, аки кимвалон! Зато уж и имя ему дано – одно слово: Херррасков!!»

(Тургенев: Соч., 9, 18).

Тургеневского Пунина, чудаковатого обожателя Хераскова, обычно соотносят с Д.Н. Дубенским (ум. 1863), который преподавал в пансионе Краузе русский язык и историю русской словесности в бытность там юного Тургенева, спустя годы вспоминавшего о своем наставнике:

К русскому языку пристрастил и познакомил нас некто Дубенский, в Москве довольно известный ученый, писавший и напечатывавший, между прочим, замечательное по своему времени исследование о «Слове о полку Игореве». Он приезжал к нам в дом давать мне и брату моему уроки русского языка. Пушкина он недолюбливал, а воспитывал нас на Карамзине, Жуковском. Батюшкове. Как теперь гляжу на него – и на его красно-синий нос; он всегда имел вид человека подвыпившего, хотя, быть может, вовсе не был пьяницей⁶.

Этот фрагмент рассказа Тургенева воспроизводится или пересказывается в его биографиях, начиная с конца XIX в.⁷

Проблема в том, что предубеждение Дубенского против Пушкина не подтверждается доступными источниками. Более того, в книге Дубенского, вышедшей в свет 1828 г., т.е. менее чем за три года до знакомства его с юным Тургеневым, Пушкин цитируется или упоминается около 20 раз⁸; Карамзин – шесть⁹ (притом что книга заканчивается цитатой из Карамзина, которой автор придает, видимо, большое значение); Батюшков – восемь¹⁰; и только Жуковский уверенно опережает Пушкина, но не по количеству, а по объему цитат¹¹. Вместе с тем Дубенский демонстрирует очень

хорошую начитанность именно в современной поэзии: он цитирует П.А. Вяземского, Н.И. Гнедича, Ф.Н. Глинку, А.А. Дельвига, Е.А. Баратынского, С.П. Шевырева, Тютчева (в это время мало кому известного), В.И. Туманского, М.А. Дмитриева; при этом он демонстрирует очень хорошее знакомство с русской поэзией XVIII в. и упоминает или цитирует В.К. Тредиаковского, М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, В.П. Петрова, В.Г. Рубана, Я.Б. Княжнина, И.Ф. Богдановича, С.С. Боброва, а особое внимание уделяет Г.Р. Державину, которого цитирует постоянно¹², но не Хераскову, который цитируется только дважды¹³. Собственно, приверженность Дубенского Державину, и только она, позволяет, в принципе, поставить вопрос о его «архаизме», вновь возвращающем нас к Пунину, хорошо знавшему поэзию не только Хераскова, но и Державина, несмотря на то что к последнему у него были претензии либерального характера (Тургенев: Соч., 9, 18, 23–24), однако вместе с тем очевидно, что «архаизм» этот не мешает Дубенскому активнейшим образом читать и изучать поэзию первой четверти XIX в., в том числе Пушкина.

Версия Тургенева может быть объяснена только предположительно; здесь укажем на три обстоятельства. Во-первых, книга Дубенского о русском стихосложении мыслилась им как научное исследование, смысл которого был не в том, чтобы отбирать поэтов и разъяснять их значение, а в том, чтобы описывать формы стиха; в личном же общении с учениками он вполне мог выходить за пределы академической бесстрастности и обнаруживать свои литературные пристрастия. Во-вторых, на частных занятиях он мог (или даже должен был) больше внимания уделять тем поэтам, которые к тому времени уже обрели устойчивую культурную репутацию: к началу 1830-х годов Батюшков и Жуковский такой репутацией обладали, пушкинская переживала очередной непростой период становления. В-третьих, Тургенев, считавший себя преемником Пушкина и хранителем его литературной славы, вполне был способен, не прибегая к грубому искажению фактов, расставить акценты в соответствии с привычной моделью осмысления русской литературной истории, которая базировалась на признании исключительной роли Пушкина и делилась на две части — до Пушкина и после; соответствующим образом, указывая на неспособность своего учителя понять значение величайшего русского

поэта, он, возможно подсознательно, откликался на постоянно присутствовавшее в его литературном сознании ощущение собственной связи с Пушкиным, которая оказывалась значительнее от того, что сформировалась без посторонних влияний.

Как бы то ни было, мнение, согласно которому именно Дубенский послужил одним из прототипов тургеневского Пунина, поклонника Хераскова и обличителя Пушкина, существенно теряет в своем значении.

Мне немедленно возразят, причем не только специалисты по Тургеневу, но и просто внимательные читатели его писем, что версия эта базируется не только на записи устного рассказа Тургенева, которую мы цитировали, но и на тексте письма его к П.В. Анненкову от 3 января 1857 г., в котором, частности, говорилось:

Огарев в последнее время написал кучу поэм; его несет четырехстопным ямбом <...>. Попадают все-таки хорошие вещи, но сыворотки все-таки ужасно много. <...> Двадцать, тридцать стихов сряду чистой воды с крупницей душевного сахара... Эдак нельзя. <...> В какое негодование пришел бы мой учитель русского языка Дмитрий Никитыч Дубенский, называвший Пушкина «змеей, одаренной соловьиным пеньем»

(Тургенев: Письма, 3, 179).

Этот отрывок, как давно замечено, прямо перекликается со следующим местом повести «Пунин и Бабурин»:

– А вы, Никандр Вавилыч, неужели все еще уважаете Хераскова? Пунин остановился и разом взмахнул обеими руками.
– В высшей степени, сударь мой! В выс... шей сте... пе... ни!
– И Пушкина не читаете? Пушкин вам не нравится?
Пунин опять вознес руки выше головы.
– Пушкин? Пушкин есть змея, скрытно в зеленых ветвях сидящая, которой дан глас соловьиный!

(Тургенев: Соч., 9, 30–31).

Тургенева можно понять так, что именно Дубенского он считает автором пассажа о змее и соловье. Так ли это на самом

деле, мы, видимо, никогда не узнаем. Но если Дубенский не был автором этого пассажа, то кого он цитировал? Наконец, была ли эта цитата рассчитана на «узнавание» читателем? Без ответа на эти вопросы трудно утверждать, что мы понимаем только что приведенный фрагмент тургеневской повести, а следовательно, вряд ли вправе использовать ссылки на него как аргумент в обсуждении нашей темы.

Для начала напомним, что реплика Пунина имеет очевидный ветхозаветный подтекст и одновременно отсылает к эмблематической традиции, использовавшей и змей, и соловьев. Разумеется, не остался в стороне от нее и Херасков, которому Пунин противопоставляет Пушкина; например, в оде «Верность», открывшей третью книжку альманаха Карамзина «Аониды», где «змей» связывается с адом и тьмою:

*Но что мне мысль вообразила,
Смутив сладчайшие мечты?
Сокрыла солнце, день затмила...
Увы! Неверность, зришься ты!
Твои сверкающие очи
Суть молнии во время ночи;
Твой каждый смертоносен взгляд;
Как змей вооруженный жалом,
Язык твой кажется кинжалом;
Вражда и каждое слово яд.*

*Кому дерзаешь вображаться?
Тебе гнездилища здесь нет;
Беги, беги, спеши казаться,
Где ад, где тьма, и чужд где свет!
О дочь гордыни, мать измены,
Исшедшая из недр Геены,
Где Бога, ни Царей не чтут!
Ты душ оракул лицемерных –
А здесь сердца Россиян верных
Как маслины весной цветут¹⁴.*

Мы не утверждаем, что Тургенев помнил об этой пьесе Хераскова, когда писал своего Пунина; нам важно другое: именно

среди поэтических произведений Хераскова мы без труда обнаруживаем то, со смысловым полем которого соотносится замечание Пунина о Пушкине-«змее». Зафиксировав этот факт, мы не идем сейчас дальше, отдавая себе отчет в том, что эмблема змеи / змея принадлежит к числу наиболее распространенных в европейской и русской культурах, взаимодействует со многими, в том числе сложными контекстами и при этом уходит в глубокую древность. То же относится к соловью: еще при жизни Хераскова уподобление «пения» поэтов соловьиному стало общим местом (ср., напр., в стихотворении Державина «Прогулка в Царском селе», в котором обыгрывается постановка вопроса об условности границы между поэзией и прозой в рецензии Карамзина на роман Хераскова «Кадм и Гармония»: «Пой, соловей! – и в прозе / Ты слышан ... <Карамзи>н»¹⁵; пьеса датируется маем 1791 г.¹⁶; в позднейшей редакции: «Пой, Карамзин! – и в прозе / Глас слышен соловьи»¹⁷).

Однако сочетание свойств змеи и соловья в характеристике одного лица, причем поэта, не было тривиальным и должно было восприниматься как изысканно-парадоксальное и одновременно, в тургеневско-пунинском контексте, как комически неадекватное. Между тем его непосредственный источник, насколько нам известно, до сих пор не обсуждавшийся, отнюдь не принадлежит к числу малоизвестных: это басня Крылова «Змея», текст которой позволим себе привести целиком:

*Змея Юпитера просила.
 Чтоб голос дать ей соловья.
 «А то уж», говорит: «мне жизнь моя постыла.
 Куда ни покажуся я,
 То все меня дичатся,
 Кто послабей;
 А кто меня сильней,
 Дай бог от тех живой убраться.
 Нет, жизни этакой я боле не снесу;
 А если б соловьем запела я в лесу,
 То, возбуждая удивленье,
 Снискала бы любовь и, может быть, почтенье.
 И стала бы душой веселых я бесед.
 Исполнил Юпитер Змеи прошенье;
 Шипенья гнусного пропал у ней и след.*

*На дерево всползла, Змея на нем засела,
Прекрасным соловьем Змея моя запела,
И стая, было, птиц отвсяду к ней подседала;
Но, возряся в певца, все с дерева дождем.*

*Кому понравится такой прием?
«Ужли вам голос мой противен?»*

В досаде говорит Змея.

– «Нет», отвечал скворец: «он звучен, дивен;

Поешь, конечно, ты, не хуже соловья;

Но, признаюсь, в нас сердце задрожало,

Когда увидели твое мы жало;

Нам страшно вместе быть с тобой.

Итак, скажу тебе, не для досады,

Твоих мы песен слушать рады –

Да только ты от нас подале пой».

Документально зафиксированы частные уроки Дубенского, данные им Тургеневу в двадцатых числах марта и в первой декаде апреля 1831 г.¹⁸; в это время крыловская «Змея» если и не была уже литературной новостью, то во всяком случае могла восприниматься как вполне актуальный текст. Эта басня была впервые напечатана в сборнике 1830 г.¹⁹, выпущенном из типографии 7 августа²⁰ в трех вариантах (в 1/8 и 1/16 долю листа, осенью последовало и издание в 1/12²¹) и вскоре, уже в 1831 г., переизданном с тех же наборов с прежним цензурным разрешением и с переменной года²². На выход книги откликнулись, в частности, «Северная пчела» (1830. № 112), «Московский телеграф» (1830. Ч. 35. № 17. С. 107–108), «Литературная газета» (1830. № 55. С. 146).

Итак, вряд ли можно сомневаться в том, что именно Крылова цитировал Дубенский, говоря Тургеневу весной 1831 г. о Пушкине. Кому в действительности посвящена басня Крылова, когда она была написана и каков был повод к ее созданию, мы не знаем. Ясно только, что в ней идет речь о поэте, дарования которого всеми признаны (именно потому он и отождествлен с соловьем), как и его готовность язвить сердца пугливых современников (и потому он отождествлен со змеей), причем поэт этот начинает «петь» благодаря Юпитеру, в котором можно видеть олицетворенное Провидение, а можно – земного властителя, Николая I, освободившего Пушкина из ссылки и от цензуры и тем самым восстановившего

его связи с литературным миром, но не избавившего его от его демонической сущности; в этом пушкинском контексте крыловское «твое увидели мы жало» неизбежно оказывается иронической репликой на « жало мудрая змеи», фигурирующее в «Пророке»²³, а текст первоначальной редакции пятой строфы «Домика в Коломне», завершенной 5 октября 1830 г. («А стих александрийской?... / Уж не его ль себе я залучу? / Извивистый, проворный, длинный, склизкой / И с жалом даже – точная змия; / Не в моде он, но с ним управлюсь я»²⁴), – ответом Пушкина Крылову. В этом случае становятся понятными и неоднократно отмечавшееся обилие цитат из его басен в «Домике в Коломне», и пародийная концовка поэмы, представляющая собой вроде бы немотивированную издевку над нравоучениями, столь характерными, в частности, именно для басен. Если эта версия, которую здесь подробно не рассматриваем, имеет право на существование, то вместе с тем нужно признать, что мы ничего не знаем о размолвках Крылова с Пушкиным, которые могли бы побудить Крылова, пусть и относившегося к Пушкину не без иронии²⁵, написать эту басню именно против него²⁶ – даже с учетом того, что противопоставление Пушкина-поэта (со знаком плюс) и Пушкина-человека (со знаком минус) – устойчивый мотив переписки и воспоминаний его современников.

Мы также не знаем, считал ли Дубенский «Змею» сочинением на Пушкина (и если да, то сам ли утвердился в этом мнении или повторил догадку третьего лица или лиц) или только «применил» к Пушкину текст, показавшийся ему допускающим подобную операцию; как известно, история восприятия басен Крылова знает немало подобных применений, если не вся из них состоит. Поскольку же мы, повторим, всего этого не знаем, придется ограничиться констатацией того, что Пунин, к которому наконец возвращаемся, оказывается не только поклонником Хераскова, но и внимательным читателем Крылова, что, с одной стороны, приближает его к Дубенскому, цитировавшему ту же басню, с другой же – отдаляет от него, поскольку не Дубенский, а именно тургеневский Пунин противопоставлял Пушкину Хераскова, и у нас нет никаких данных об апологетическом отношении Дубенского к Хераскову, а вот некоторые основания для скептической оценки подобной версии, как мы видели, имеются.

Отдельный вопрос, на который у нас нет ответа, – располагал ли Тургенев какими-то дополнительными сведениями о «Змее», указывавшими на Пушкина как адресата басни; неизвестно также, узнал ли он в словах Дубенского цитату из басни Крылова. Косвенным свидетельством в пользу этого предположения, наряду с неизбежными трюизмами относительно всенародной известности Крылова, выступает рецензия Тургенева на третье издание английского перевода басен Крылова, сделанного Вильямом Рольстоном (Тургенев: Соч., 10, 266–267 и перевод, 267–269; впервые: 1871), свидетельствующая о том, что Тургенев питал несомненный интерес к басенному творчеству Крылова²⁷. Отметим, что в этой статье вновь «встречаются» Пушкин и Крылов: она завершается пересказом известного анекдота о тяжелой картине, висевшей над головой Крылова (Тургенев: Соч., 10, 267), зафиксированного Пушкиным²⁸. Однако если в повести «Пунин и Бабурин» был назван Пушкин, а Крылов – нет, то здесь обратная ситуация: Тургенев, пересказывая «пушкинский» анекдот о Крылове, ссылается на рассказ «очевидца», не упоминая о Пушкине, тем самым фактически придавая своей рецензии, написанной на английском языке для лондонского журнала, значение первопубликации.

Итак, как бы то ни было, ситуация с Пуниным приобретает следующий вид: поклонник Хераскова, выступающий против Пушкина, неявным образом опирается на басню Крылова, поэта, связанного и с пушкинским, и с херасковским временем; в результате противопоставление Хераскова Пушкину осмысливается на уровне кругозора чудака Пунина, но одновременно проецируется на уровень Крылова, поэта, связанного с XVIII в. не в меньшей степени, чем с XIX в. Если учесть, что в связи с Пуниным в повести фигурируют также имена Кантемира, Ломоносова, Сумарокова, Рубана и Державина (Тургенев: Соч., 9, 18, 23, 39), которого Пунин патетически цитирует в одной из ключевых сцен, станет очевидной попытка Тургенева создать образ русской литературы XVIII в., замкнутый на этого героя (если не считать упоминания о кантах) и оформленный вокруг темы Хераскова, выдвинутой в качестве центральной. А сделав это, Тургенев обращается к тому, что пришло на смену Хераскову и его времени, и эта своеобразная тургеневская история русской литературы начинает вбирать в себя XIX в.: далее в повести «классики» противопоставляются «роман-

тизму», представленному помимо Байрона («тогдашнего властителя людских дум» [Тургенев: Соч., 9, 26]) и Пушкина (обсуждаются его «Цыганы» [Тургенев. Соч., 9, 27]; кроме того, подзаголовок повести [«Рассказ Петра Петровича Б.»], видимо, отсылает к «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина»), альманахом А.А. Бестужева и К.Ф. Рыльева «Полярная звезда», М.Н. Загоскиным с его романами «Рославлев» и «Юрий Милославский», Н.А. Полевым с его журналом «Московский телеграф»; увенчивается же вся эта последовательность портретом Белинского, который в 1849 г. украшает комнату Бабурина (Тургенев: Соч., 9, 27, 48, 54). Ко всему этому приходится прибавить Карамзина, лишь однажды и отнюдь не сочувственно упомянутого героиней тургеневской повести (Тургенев: Соч., 9, 35), и закрепленный им на русской почве тип чувствительной повести, ряд мотивов которой оказались энергично востребованы Тургеневым (слезы, судьба, разлука, чувствительности и бесчувственность, чтение и проч.).

Имея в виду эту отнюдь не характерную для русской повести широту охвата историко-литературного материала, мы вправе обратиться к литературной жизни XVIII в., несмотря на то что степень осведомленности Тургенева в этой области до сих пор в полной мере не прояснена (но то, что она отнюдь не является нулевой, представляется несомненным). В этом контексте ближайшей к Пунину фигурой оказывается Ермил Костров, переводчик Гомера и герой нескольких выразительных анекдотов, история и образ жизни которого сопоставимы с пунинскими. Как и Костров, Пунин учился в семинарии, как и Костров, курса не кончил; как и Костров, существовал в бедности, испытывая «недостаток приличной одежды»²⁹; его добродушие, его пристрастие к архаике соответствуют костровским (с той разницей, что Костров говорил о непреодолимом величии Ломоносова, а Пунин – Хераскова), как и его «ребячество»; наконец, Пунина и Кострова очевидным образом связывает Херасков: первый им восхищался, второму он покровительствовал. Подобно тому как Пунин жил у Бабурина, Костров жил сначала в доме Шувалова³⁰, потом в доме Хераскова, что, в частности, засвидетельствовано Пушкиным в «Table-talk» (в котором содержится и упомянутый выше анекдот о Крылове и угрожавшей ему картине), ср.:

Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу, и его вкусу. Костров несколько времени жил у Хераскова, который не давал ему напиваться. Это наскучило Кострову. Он однажды пропал. Его бросились искать по всей Москве и не нашли. Вдруг Херасков получает от него письмо из Казани. Костров благодарил его за все его милости, но, писал поэт, воля для меня всего дороже³¹.

Это акцентированное Пушкиным сочетание зависимости Кострова от обстоятельств с внутренней свободой, основанной на нравственном чувстве, опять-таки позволяет соотнести его с Пуниным. Отмеченное же Пушкиным пристрастие Кострова к горячительным напиткам, бросавшее в глаза всем, кто с ним сталкивался в быту, — едва ли не единственная яркая особенность его образа жизни, которая не находит соответствия у тургеневского героя. Впрочем, тема пьянства в повести Тургенева все же представлена, в том числе в связи с Пуниным: «Он не читал, он выкрикивал их торжественно, заливчато, закатиasto, в нос, как опьяненный, как иступленный, как Пифия!» (Тургенев: Соч., 9, 18); суждение строгой бабушки героя о стихотворцах: «всякий сочинитель кантов был, по ее мнению, либо пьяница горький, либо круглый дурак» (там же); напомним и о том, что фигурирует у Тургенева и само имя Кострова, выполняющее, по-видимому, роль «ключа» ко всей конструкции: Ермилом зовут мужика с «испытаным лицом» (Тургенев: Соч., 9, 20), за которого безуспешно заступался Бабурин; так «костровская» тема оказалась разделена между Пуниным и одним из второстепенных персонажей, сыгравшим, впрочем, определенную роль в сюжете повести.

Напомним наконец и о том, что Пунин сам в некотором роде поэт: этот тургеневский обожатель Хераскова, цитирующий Державина и Крылова и наделенный сходством с Костровым, биографически связанным с Херасковым, подражает не Хераскову, а Рубану (Тургенев: Соч., 9, 38), чья литературная репутация не была слишком высокой уже при его жизни, а после смерти совсем упала. Именно подражание Рубану становится единственным творческим итогом взаимодействия тургеневского героя с русской литературой XVIII в., сам Рубан — своего рода символом исчерпанности ее влияния, а Херасков — утраченного / отброшенного за

ненадобностью смысла и уже неочевидного величия, все еще, но уже странным образом, напоминающего о себе.

¹ Топоров В.Н. Станный Тургенев: (Четыре главы). М., 1998. С. 115.

² Ср.: «Свет, который дает ее краскам значение и силу, – тот свет, который исходит из сердца человека, – погас во мне... Нет, он еще не погас – но едва тлеет, без лучей и без теплоты. Помнится, однажды темной ночью, в Москве, я подошел к решетчатому окну старенькой церкви и прислонился к церковному стеклу. Было темно под низкими сводами – позабытая лампадка едва теплилась красным огоньком перед древним образом – и смутно виднелись одни только губы святого лика, строгие, скорбные; угрюмый мрак надвигался кругом и, казалось, готовился подавить своею глухою тяжестью слабый луч ненужного света... И в сердце моем – теперь такой же свет и такой же мрак» (Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т.: Соч.: в 12 т. / Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1978–1986. Т. 7. С. 221. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: Тургенев: Соч.).

³ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т.: Письма: в 18 т. / Издание второе, исправленное и дополненное. М., 1982. Т. 1. С. 168–169. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: Тургенев: Письма. Набросанная Тургеневым картина чтения книг из старинного шкафа, как и само имя Серебрякова, Леон, отсылают к шестой главе повести Карамзина «Рыцарь нашего времени» (ср.: <Карамзин Н.М.> Рыцарь нашего времени // Вестник Европы. 1802. № С. 112–117).

⁴ Не обсуждаем здесь степень беллетризации реальности в этом тургеневском письме, однако отметим, что она, безусловно, имела место: ср. сухую (по крайней мере на этом фоне) и, видимо, более близкую к действительности справку в письме к М.Д. Хмырову от 8 (20) октября 1868 г.: «Знакомство с русской литературой началось с “Россияды”, которую один камердинер моей матушки читал мне украдкой – повторяя каждый стих сперва начерно, потом набело» (Тургенев: Письма, 9, 71).

⁵ Не рассматриваем здесь уже не раз обсуждавшиеся вопросы о неточностях, допущенных Тургеневым при описании «Книги эмблем» в письме 1840 г., а также о его действительном отношении к эмблематической традиции, полный разрыв с которой был вряд ли возможен для русской литературы даже в тех случаях, когда он декларировался, и которая фактически обеспечивала ее единство (см. об этом: Сазонова Л.И. Память культуры: Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М., 2012. С. 179–186).

⁶ Иван Сергеевич Тургенев на вечерней беседе в С.-Петербурге 4-го марта 1880 г. <Подготовка текста и публикация Л.Н. Майкова> // Русская старина. 1883. № 10. С. 204.

- ⁷ Ср., напр.: «В 1830 году Тургенева отправили в Москву и отдали в частный пансион Вейденгаммера <...>. Но у Вейденгаммера Тургенев оставался не долго и вскоре перешел <...> в пансион директора армяно-лазаревского института Краузе. Учителя здесь были порядочные, с особенной же любовью Тургенев вспоминал всегда о некоем Дубенском, преподавателе русской словесности. Дубенский был честный, преданный своему делу педагог старого закала, основательно знакомивший детей с литературой, воспитывая их на сочинениях Карамзина, Батюшкова, Жуковского. Пушкина Дубенский не долюбил за его вольности и даже с негодованием относился к нему, находя, как и Пунин, что он воспекает вещи низкие и недостойные лирного бряцания» (Соловьев Е.А. И.С. Тургенев, его жизнь и литературная деятельность: Биографический очерк. СПб., 1894. С. 17–18).
- ⁸ Дубенский Д.Н. Опыт о народном русском стихосложении. М., 1828. С. 5 (два фрагмента из «Евгения Онегина» и один из «Кавказского Пленника»), 9, 10, 11, 24, 27, 28, 29–30, 32 (дважды), 33, 34 (дважды), 35 (дважды), 36, 39–39.
- ⁹ Там же. С. 46, 55, 65, 115, 118, 124.
- ¹⁰ Там же. С. 25, 33, 40, 43, 61, 91, 96–97, 114.
- ¹¹ Там же. С. 26, 32, 33, 36, 37–38, 42–43 (дважды), 89–90 (дважды), 92 (дважды), 93, 94, 96 (дважды), 97, 100–101 (дважды), 111.
- ¹² Там же. С. 9 (дважды), 10, 11, 24, 26, 28, 34, 35, 36, 39, 42, 48, 92, 95, 98.
- ¹³ Там же. С. 24, 29.
- ¹⁴ X<ерасков> М.<М.> Верность // Аониды, или Собрание разных, новых стихотворений. Книжка III: 1798–1799. М., <1799>. С. 6–7.
- ¹⁵ [Державин Г.Р.] Прогулка в Сарском Селе // Московской Журнал. 1791. С. 127.
- ¹⁶ Державин Г.Р. Соч. с объяснительными примечаниями Я.[К.] Грота: Т. 1–9 / Издание Имп. Академии наук. СПб., 1864–1883. Т. 1. С. 423, примеч. 1.
- ¹⁷ Там же. С. 427; подробнее об этом см.: Ивинский Д.П. Из комментария к рецензии Н.М. Карамзина на роман М.М. Хераскова «Кадм и Гармония» // Известия РАН: Серия литературы и языка. 2018. № 2. С. 24.
- ¹⁸ Летопись жизни и творчества И.С. Тургенева (1818–1858) / Составитель Н.С. Никитина. СПб., 1995. С. 19–21.
- ¹⁹ Крылов И.А. Басни в восьми книгах: Издание новое, исправленное и умноженное / Изданием книгопродавца Смирдина. СПб., 1830. С. 345–346; цензурное разрешение 26 апреля 1830 г.
- ²⁰ Крылов И.А. Басни / Издание подготовил А.П. Могиланский / Академия наук СССР: Отделение литературы и языка: Литературные памятники. М.; Л., 1956. С. 294.
- ²¹ Московский телеграф. 1830. Ч. 35. № 19. С. 447.
- ²² Крылов И.А. Басни в восьми книгах: Издание новое, исправленное и умноженное / Изданием книгопродавца Смирдина. СПб., 1831.
- ²³ Пушкин А.С. Пророк // Московский вестник. 1828. № 3. С. 270.
- ²⁴ Пушкин <А.С.> Полн. собр. соч.: Т. 1–17. М.; Л., 1937–1959. Т. 5. С. 373.

- ²⁵ Об этом см., напр.: *Ивинский Д.П.* Пушкин и Мицкевич: История литературных отношений. М., 2003. С. 180–182.
- ²⁶ Ср. мудрое и, быть может, многозначительное предостережение от поспешных выводов, высказанное еще хорошо осведомленным В.Ф. Кеневичем, напечатавшим черновые варианты «Змеи»: «Варианты последних стихов не оставляют никакого сомнения, что в этой басне Крылов разумел известное лицо; но чтобы положительно сказать, кого именно, для того у нас нет достаточных данных; всякое же предположение, даже более или менее основательное, в настоящем случае почитаем неуместным» (*Кеневич В.Ф.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова / Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб., 1868. С. 227; то же: *Кеневич В.Ф.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова: Второе издание, с приложением материалов для биографии И.А. Крылова. СПб., 1878. С. 240). Говоря об «вариантах последних стихов», Кеневич имеет в виду прежде всего оставшееся в черновой рукописи следующее обращение к Змее: «И ты, приятель мой <...>» (*Кеневич В.Ф.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. 1868. С. 226); ясно, что данное обращение скорее поддерживает версию о пушкинской адресации басни.
- ²⁷ Об интересе Рольстона к Крылову и его отношениях с Тургеневым см.: *Алексеев М.П., Левин Ю.Д.* Вильям Рольстон – пропагандист русской литературы и фольклора: С приложением писем Рольстона к русским корреспондентам. СПб., 1994. С. 19–25, 31–39.
- ²⁸ *Пушкин <А.С.>* Полн. собр. соч.: Т. 1–17. Т. 12. С. 170; впервые: *Пушкин А.С.* Анекдоты и замечания // Современник. 1837. № 4. С. 227; см. также: *Плетнев П.А.* Иван Андреевич Крылов // Современник. 1845. Т. 37. С. 61–62.
- ²⁹ *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 27.
- ³⁰ *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1854. С. 11; то же: *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 26.
- ³¹ *Пушкин <А.С.>* Полн. собр. соч.: Т. 1–17. Т. 12. С. 161–162.

А.В. Федоров

**ДОН ЖУАН И ЕВГЕНИЙ БАЗАРОВ:
ДВА ОБЛИКА НИГИЛИСТА
(Драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан»
и роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»)**

Аннотация. В статье рассматриваются драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан» и роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»; через сопоставление их главных героев обнаруживается, что оба произведения представляют собой эстетический ответ на острый общественный запрос современности – нигилизм.

Ключевые слова: герой; роман; драматическая поэма; финал; проблематика; нигилизм.

Fedorov A.V. Don Juan and Eugene Bazarov: Two types of nihilism (Dramatic poem of A.K. Tolstoy «Don Juan» and «Fathers and children» by I.S. Turgenev)

Summary. The article deals with the dramatic poem by A.K. Tolstoy «Don Juan» and the novel by I.S. Turgenev «Fathers and children»; through the comparison of their main characters, it is found that both works represent an aesthetic response to the acute social demand of modernity – nihilism.

Keywords: the hero; roman; a dramatic poem; the final perspective; problematics; nihilism.

Два великих русских писателя-современника были хорошо знакомы¹. На одном и том же балу зимой 1851 г. они встретили таинственную женщину в маске, которая заинтересовала обоих, а впоследствии стала супругой А.К. Толстого, – Софью Андреевну

Бахметеву. Толстой принял деятельное участие в облегчении судьбы Тургенева, когда тот оказался в ссылке в Спасском за публикацию статьи о Гоголе в 1852 г. Неоднократно писатели выступали на одних и тех же литературных вечерах, печатались в одних и тех же периодических изданиях, состояли в переписке, следили за творчеством друг друга. Тургенев после смерти Толстого написал сочувственный некролог, помещенный в журнале «Вестник Европы»... Но все же дружескими, близкими назвать эти отношения нельзя – по многим причинам, личностного и эстетического характера. И в историко-литературных трудах их имена редко стоят рядом, судя по всему, из-за сложившейся литературной репутации каждого из них. Иван Сергеевич Тургенев часто воспринимался как писатель, особенно чуткий к современным социальным тенденциям, точно улавливавший малейшие изменения общественного сознания и отражавший их в своих романах (начиная с «Рудина» и заканчивая «Новью»). Алексей Константинович Толстой, напротив, многими считался художником-анахоретом, поклонником «чистого искусства», игнорировавшим злободневные вопросы и обращенным исключительно к вечным темам и образам. Условность такого противопоставления становится очевидной, если сравнить произведения, опубликованные в одном и том же году (1862) и в одном и том же журнале («Русский вестник»).

Для поверхностного взгляда эти произведения как раз подтверждают (и даже подчеркнут) обозначенное принципиальное различие между писателями: драматическая поэма А.К. Толстого «Дон Жуан» представляет интерпретацию вечного (мирового) образа, роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» обозначает и художественно анализирует новое явление в отечественной социальной действительности. «Дон Жуан» остался почти незамеченным современной ему критикой², а «Отцы и дети» оказались в центре ожесточенной полемики почти во всех ведущих журналах. Однако внимательный взгляд на главных героев этих произведений обнаруживает несомненные черты, их сближающие, даже роднящие.

И Дон Жуан, и Базаров противопоставлены окружающим и над ними возвышены незаурядностью и мощью своих натур, умом и волей, богатством своих дарований. При этом они трагически одиноки, их возможности не приносят пользы, таланты не делают их счастливыми. (Даже имена их возлюбленных удивительным

образом совпадают: Анна Сергеевна Одинцова и донна Анна.) Оба героя отрицают духовный смысл человеческой жизни. Базаров убежден, что «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта», «Рафаэль гроша медного не стоит», отношения между мужчиной и женщиной основаны на физиологическом влечении, а возвышенная любовь – «чепуха, романтизм, гниль, художество»; все люди похожи друг на друга как деревья в лесу, принципов не существует, есть только ощущения, а в небо тургеневский герой смотрит лишь тогда, «когда собирается чихнуть»³. Дон Жуан после своего разочарования (именно этот период его жизни и находится в центре внимания Толстого) также оказывается последовательным отрицателем, ведь

*Когда любовь
Есть ложь, то все понятия и чувства,
Которые она в себе вмещает:
Честь, совесть, состраданье, дружба, верность,
Религия, законов уваженье,
Привязанность к Отечеству – все ложь!
<...> Коль нет любви, то нет и убеждений;
Коль нет любви, то знайте: нет и Бога!*⁴

В отличие от Тургенева, лишившего своего нигилиста предыстории, в которой объяснялась бы его приверженность к данной системе ценностей, нигилизм Жуана у Толстого мотивирован его разочарованием (что отчасти сближает его с «демоническими» и «скучающими» героями Пушкина и Лермонтова как предшественниками), которое, в свою очередь, становится закономерным исходом его предельного идеализма и нетерпеливой требовательности воплощения небесного идеала на земле. Так диалектически связанными оказываются ложный идеализм и цинизм в характере испанского максималиста.

Тем не менее, несмотря на свою глубокую убежденность, оба героя сталкиваются с реальным существованием того, что отрицают. Прежде всего это любовь в своем высоком духовном значении. Можно сказать, что они подвергаются своеобразному испытанию любовью, точнее, испытываются и герои, и их нигилизм как «практическое мировоззрение». Разочарованность Дон Жуана и базаровское «научно-физиологическое» объяснение влечения

к противоположному полу проверяются на прочность самым действенным способом: сильной и глубокой женской натурой. К сожалению, и Базаров, и дон Жуан встречаются своих возлюбленных слишком поздно, и поэтому (долгое время) не могут и не хотят поверить в искренность и глубину своего чувства.

Базаров скрывает его под напускным цинизмом, пытается объяснить свой интерес к Одинцовой ее «богатым телом», а когда лгать себе больше нет возможности, он признается в любви – но это признание продиктовано «страстью, похожей на злобу и, быть может, сродни ей» (146). Конечно, это злость прежде всего на себя («оставшись наедине, он с негодованием сознавал романтика в самом себе» (129)), но, вполне возможно, и на «причину» возникновения «позорного» чувства – саму Одинцову. Долго сдерживаемое прорвалось с разрушительной силой, что не может не пугать героиню, которая по зрелом размышлении выбирает «спокойствие». Нигилизм и любовь несовместимы, но трагедия в том, что, однажды встретившись, они не ставят героя перед выбором (или откажись от любви и останься нигилистом, или откажись от нигилизма и верь своему чувству), а «взаимоуничтожаются»: полюбивший нигилист обречен – и любовь нигилиста обречена. Характерно, что после неудачи с Одинцовой Базаров словно пытается реабилитироваться в собственных глазах, заигрывая с Фенечкой. Неслучаен и неподдельный упрек, который звучит в словах Фенечки («Грешно вам»), и ироничное поздравление самого себя с «формальным поступлением в селадоны» (211). Базаров здесь особенно неприятен – потому что неискренен, он играет роль соблазнителя – и играет душой другого человека.

Дон Жуан, казалось бы, счастливее: он любим донной Анной, любим горячо и по-настоящему женщиной, которая готова ему простить даже убийство ее отца. Только собственное искреннее чувство герой принимает за похотливое желание, ему кажется, что перед ним – очередная мишень для его неотразимого оружия. Но на этот раз Жуан сам становится жертвой своей же охоты – убедив себя в том, что любви на свете не существует, он наконец-то полюбил по-настоящему, а осознал это, лишь когда потерял возлюбленную. Такое обретение совпадает с потерей, пожалуй, еще более страшной, чем у Базарова: любовь есть, а любить некого (Анна отравилась). В этом смысле тургеневский нигилист честнее

перед собой и Анной Сергеевной, а его самообман не переходит ту трагическую черту, за которой оказался герой Толстого.

Неслучайно тема любви в обоих произведениях сплетается с темой смерти. По точному наблюдению современного исследователя тургеневского творчества, «любовь, требующая от героя самоотдачи не общему, а индивидуальному... дискредитирует героический статус тургеневских персонажей. Одновременно она ставит под сомнение и подлинность того всеобщего, к которому они были обращены. Утративший связи со всеобщим, *герой* перестает быть героем, а становится тем, кто осознает свою единичность и случайность, а значит, и – свою смертность. Именно поэтому единственным способом сохранения за собой права на “героическое” звание для прошедшего такое испытание тургеневского героя становится достойная смерть»⁵. Для Базарова именно смерть оказывается единственным настоящим нигилистом, и уход в небытие этого сурового героя сопровождается романтической просьбой: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет» (280). Поцелуй Одинцовой и становится последним земным впечатлением Базарова.

Жуан не может и не хочет смириться с потерей донны Анны; ее смерть для него означает гибель любви как таковой и крушение целого мира. Казалось бы, Дон Жуан уже привык жить с мыслью о бессмысленности мироздания, но теперь, обретя и вновь потеряв этот смысл, он жить дальше не хочет, бросая обреченный вызов высшим силам, бросаясь на них (в образе Статуи) со своей немощной шпагой. Но ведь и Базаров ополчился фактически против духовной природы человека и мироздания в целом. Он как будто на самом себе ставит чудовищный эксперимент, решив доказать, что человек может обойтись без того, что поколение «отцов» считало незыблемыми основами бытия. Н.Н. Страхов в статье, посвященной роману Тургенева, говорил о том, что Базаров побежден самой жизнью, которая оказалась шире, сложнее, а главное – сильнее его отвлеченной теории. Восстание титанов против тех сил, которые их породили, прочитывается как мифологический предтекст в историях Жуана и Базарова.

Еще один важный момент, сближающий героев-отрицателей Толстого и Тургенева, – гордыня. Это вообще один из психологических первоисточников нигилизма. «И самолюбие какое против-

ное» (63), – замечает Павел Петрович Кирсанов о своем оппоненте. «Бездонная пропасть базаровского самолюбия» (152) открывается его благодарному ученику Аркадию, после чего он едва ли не впервые начинает сомневаться в правильности выбранного пути. Наконец, сам герой признается: «Когда я встречу человека, который не спасовал бы передо мною, тогда я изменю свое мнение о самом себе» (181). (Заметим в скобках, что такой человек по имени Анна нашелся, и Базаров оказался перед очень неприятной необходимостью: «Решился все косить – валяй и себя по ногам!» (182).) Сатана в споре с ангелами за душу Жуана убежден в своей победе:

*Ведь черту, говорят, достаточно схватить
Кого-нибудь хоть за единый волос,
Чтоб душу всю его держать за эту нить
И чтобы с ним она уж не боролась;
А дон Жуан душой как ни высок
И как ни велики в нем правила и твердость,
Я у него один подметил волосок,
Которому название – гордость!» (81).*

Именно гордость в итоге отрезает Жуану пути к покаянию: в тот момент, когда нужно молиться и смиренно принять свою участь, герой не желает покориться очевидному. «И как в безверье я не покорялся, / Так, верящий, теперь не покорюсь!» (224) – восклицает он. Этот абсурдный бунт оказывается для Жуана ценнее бессмертной души.

Бунтарский характер, свойственный Дон Жуану во многих литературных интерпретациях (и у Тирсо де Молины, и у Ж.Б. Мольера), в толстовском варианте приобретает неповторимо-национальный оттенок. Это бунтарство не столько против общественных норм и правил (хотя их Жуан Толстого тоже презирует – достаточно вспомнить его серенаду, исполненную в честь гулящей женщины, на глазах всего города), сколько против мироздания вообще. Дон Жуан – максималист, для него возможны только крайние состояния веры (идеализма) либо безверия (цинизма). Но ведь и Базаров асоциален в общении со «старичками Кирсановыми», нарочито груб с любящими его родителями, небрежен и презрителен со своими «последователями»; он не хочет

играть в какие-то принятые условности, соблюдать нормы этикета и прочие формальности (во всяком случае, пока речь не заходит о дуэли). И в более широком смысле тургеневский персонаж либо горячо (хотя и не слишком многословно) убежден в верности выбранного пути и своей непоколебимой силе, либо (после внутреннего надлома) скептически относится ко всему, сомневается в смысле и цели своего появления на свет, охвачен пессимистическим настроением: «Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет...» (178). Как неоднократно отмечалось в тургеневедении, путь Дон Кихота в судьбе Базарова сменяется путем Гамлета: энтузиазм превращается в сомнение, дело обрывается мыслью, вера (в свое общественное призвание) сменяется безверием.

И тот и другой герой катастрофически одиноки, а их «подобия» или «ученики» лишь подчеркивают это. Дон Цезарь в поэме Толстого ведет себя как верный последователь «учителя и мастера в волокитстве» Дон Жуана: соблазняет несчастную Инесу, бросает ее, после чего она умирает от горя, а сам благодаря родственным связям покупает индульгенцию, чтобы не быть осужденным церковью. И хвастливо обо всем этом рассказывает, невольно пародируя, профанируя «учителя». Омерзительна для Дон Жуана даже не мужская похвальба женской смертью, а хитрая предусмотрительность, расчетливость в вопросе высшего суда, общее самодовольство, отсутствие сомнений и внутренних конфликтов – тех самых «беспокойства и тоски», которые, согласно известному высказыванию Достоевского, являются «признаком великого сердца» Базарова. Сам-то Жуан готов платить по счетам и не собирается просить себе «скидок». Убивая дону Цезаря, он словно пытается избавиться от подобного представления о самом себе – как беспутном и бессовестном соблазнителе, для которого количество жертв – самоцель.

Базаров тоже прекрасно знает цену своим «ученикам»⁶, презирая их и обходясь с ними пренебрежительно. Но «эти олухи» нужны ему, ведь «не богам же, в самом деле, горшки обжигать» (152), т.е. своим мнимым последователям нигилист отводит роль «массовки», которая сформирует общественное мнение, распространит «моду» на нигилизм со всеми ее уродливыми передеж-

ками⁷. Если по таким, как Дон Цезарь, будут судить о том, что такое донжуанство, то и по таким, как Ситников, будут судить о том, что такое нигилизм. Оба отражения ложные, но один герой разбивает свое кривое зеркало «за ненадобностью», а другому нужно «отражаться», чтобы создать эффект «распространенности» своего учения, пусть и в искаженных подобиях, в мнимых адептах.

Но не только отсутствием учеников определяется одиночество Дон Жуана и Евгения Базарова. Оба они – антиотцы и антидети, если можно так выразиться. Картина, нарисованная Лепорелло, комична именно из-за своей абсурдности:

*Вы были бы теперь отцом семейства
И жили б смирно, тихо, хорошо,
Как Бог велит, и прыгали б вокруг вас
Без счета и числа мал мала меньше.
Все маленькие дон Жуаны (143).*

Жуан начисто лишен важнейшего из отцовских качеств – чувства ответственности за кого-то, кроме себя. И про отца (родителей) его мы ничего не знаем – как будто он появился вне семьи, как первый человек, был создан непосредственно Господом и щедро одарен Им. В прологе Сатана ведет речь о 15-летнем Дон Жуане, но его характер через 10 лет практически не изменится. Юноша-подросток с годами обретет опыт, но не мудрость. И его бунт против Господа становится своеобразным бунтом против отца.

С Базаровым сложнее: во-первых, ребенок Фенечки и Николая Петровича, маленький Митя, сидит у него на руках тихо и послушно (Аркадию в подобном детском доверии отказано). И мальчишки, которых «дохтур» посылал в пруд за лягушками, привязались к Базарову. Во-вторых, о родителях его известно немало – об их любви к своему «Енюшке», и о его любви, которую он скрывает за небрежностью. При этом он понимает и ценит их – особенно это очевидно перед смертью, когда он обращается к Одинцовой со словами: «И мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать...» (280). И все-таки: родители его... боятся! Радости отцовства ему не дано, Базаров – бобыль по определению, не случайно он так иронично указывает своему молодому (и уже бывшему) другу Аркадию на

галку – как самую почтенную, семейную птицу. Сближение Аркадия с Катей (а в будущем и женитьба героев) – один из признаков того, что Аркадий больше не нигилист. Женатый нигилист, семейный нигилист – такой же нонсенс, как и Дон Жуан – многодетный отец, поскольку сама семья как «традиционная ценность» (и церковный брак, естественно) подлежит самому беспощадному развенчанию и отрицанию.

Получается, что «безвоздушное пространство» (слова Павла Петровича Кирсанова), в котором оказался нигилист, сродни той зияющей вселенской, космической пустоте, в которой обитает Жуан. Причем оба героя этот вакуум (*nihil*) создали сами, убедив себя в его существовании. И в итоге поглощены им, т.е. они оба – жертвы самих себя.

Оба варианта финала толстовской драматической поэмы обнаруживают новые смыслы при сопоставлении с концовкой романа Тургенева. Напомним, что в журнальной редакции (1862) произведение А.К. Толстого имело «пасхальное» завершение: Жуан оставался жив благодаря вмешательству ангелов и становился послушником в севильском монастыре, изумляя святых отцов аскетизмом и самоотречением. Еще до публикации поэт читал свою драму нескольким знакомым, и с одним из них – Б.М. Маркевичем – у него разгорелась своеобразная дискуссия в письмах⁸, в том числе и по поводу финала драмы, который Маркевич считал неудачным и предлагал собственный план переработки сюжетной канвы произведения и другой эпилог. Толстой готов принять критику, но отказывается от кардинальной переработки концовки своей драмы, поскольку понимает, что финал должен быть естественно связан с художественной правдой созданного характера и переделка эпилога предполагает по сути создание нового произведения. Однако через пять лет при подготовке поэмы к отдельному изданию (1867) поэт снял сцены в монастыре, тем самым превратив Маранья⁹ в Тенорио – нераскаявшегося грешника, взятого нечистой силой. В популярных изданиях советского периода (например, в Собраниях сочинений, составленных И.Г. Ямпольским, – М., 1964, 1969) драматическая поэма Толстого публиковалась именно так – с «отрезанными» монастырскими сценами (которые приводились в разделе «Редакции и варианты» или в «Примечаниях»). Логика составителей в данном случае понятна – издание 1867 г. явилось

последней из прижизненных публикацией поэмы и, соответственно, отражает окончательную волю автора. Однако это верно, только если забыть о том, что автор принимал участие в подготовке Полного собрания стихотворений, но не успел увидеть его изданным (1876). Для этого собрания А.К. Толстой восстановил журнальный вариант финала с небольшими переделками. Герой спасен вмешательством Божественных сил, а в эпилоге становится известно, что он готовится к смерти в монастыре и просит похоронить себя на кладбище, где нашли последний приют Командор и донна Анна. Именно в таком виде поэма опубликована в Полном собрании стихотворений издания Стасюлевича (СПб., 1876); так она представлена и в научных изданиях: Полном собрании стихотворений (Л., 1984), Полном собрании стихотворений (СПб., 2016), Полном собрании сочинений и писем (М., 2017–2018). Эту текстологическую коллизию следует иметь в виду, обращаясь к сопоставлению финалов произведений А.К. Толстого и И.С. Тургенева.

Трагическая развязка судьбы Дон Жуана (издание 1867 г.): разоблачение самообмана, признание в любви и понимание невозвратной потери любимой, наконец, гордость толкают героя на обреченный бунт, который завершается приговором: «погибни ж, червь». Базаров, убедившись, что любовь не «чепуха, романтизм, гниль, художество», начав сомневаться – «может быть, точно каждый человек загадка», – так и не находит в себе силы признать, что шел по ложному пути. Для этого ему надо отказаться от себя, совершить метаноюю (изменение сознания), без которой невозможно покаяние. Но гордость не даст – ни пресмыкаться перед лицом смерти, ни покаяться. Может быть, поэтому последнее выражение на лице Базарова во время соборования – «содрогание ужаса» (281). Оба героя смотрят в лицо смерти, не пытаясь отвернуться. Оба мужественны и сильны духом. И в то же время смерть сигнализирует об их поражении. И становится уроком для читателя.

Но и «монастырский» финал толстовской поэмы (журнальный и окончательный варианты) также интересен в данном контексте. Ангелы спасают Жуана в тот самый момент, когда он, казалось бы, должен стать добычей Сатаны. Все-таки он любил – за это нельзя наказывать. И если он сам не в силах преобразовать свою любовь из страсти в духовное воскресение, то ему помогает бесконечное милосердие Божие. Так у Жуана появляется время,

чтобы успеть подготовиться к смерти. Чтобы в итоге уйти в мир иной не с горделивым вызовом, а со смиренным упованием, освободившись от страстей и тревог неутоленности, попрощавшись со своим напускным цинизмом и безверием. В этом смысле антитезой последнему слову «темного» финала поэмы – «червь» – становится слово «раб», которым завершается «светлый» вариант произведения («В вечный мир от мира бренного / Отходящего раба»)¹⁰. Первое – обозначение возмнившего о себе бессильного гордеца, достойного только погибнуть под пятой неизбежного. Второе же предполагает постоянный эпитет «Божий» и означает человека: смиренного, предавшегося на волю Господа, осознавшего свою «малость» и тем самым обретшего величие. Неслучайно герой умирает за сценой, не появляясь перед зрителем-читателем, ведь прежнего Жуана больше нет, финал просветлен и торжествен: нигилизм побежден. Но и финал тургеневского романа звучит похожим аккордом. Не ужас преждевременной смерти, не лопух из могилы – умиротворенная природа и человеческая любовная память осеняют последний приют Базарова. Родительская горячая молитва, слезы матери и отца – чем не ангельская помощь «страстному, грешному, бунтующему сердцу»? Бунт усмирен, нигилизм побежден, жизнь бесконечна, а любовь неистребима.

Сам Толстой к главному герою романа Тургенева испытывал симпатию – в одном из писем он признается: «Какие звери – те, которые обиделись на Базарова! Они должны были бы поставить свечку Тургеневу за то, что он выставил их в таком прекрасном виде. Если бы я встретился с Базаровым, я уверен, что мы стали бы друзьями, несмотря на то, что мы продолжали бы спорить» (письмо к С.А. Толстой от 11.12.1871¹¹). Дружить можно с сильной, масштабной, незаурядной и глубокой личностью, а спорить – с той неправдой, с той теорией, которая эту личность пленила. Примерно то же самое происходит с Жуаном: он явно симпатичен своему автору, высказывает многие его мысли (Толстой даже несколько раз цитирует своего героя в письмах к Маркевичу, поясняя собственную позицию по проблеме русификации западных окраин Российской империи). Но Жуан охвачен сатанинским наваждением, слепой гордыней, цинизмом. Оба они – Базаров и Дон Жуан – и виновники, и жертвы. К тому же их богатые дары фактически пропали даром. Поэтому они заслуживают участия и сочувствия

(в отличие от Ситниковых, показанных Тургеневым как нечто комическое и несерьезное, а Толстым сатирически осмысленных как главная движущая и разрушительная сила русского нигилизма¹²).

Итак, соотнесение Дон Жуана с Базаровым дает возможность осмыслить драматическую поэму А.К. Толстого не только как сознательный уход от «злобы дня» в область вечных тем и образов, но и как своеобразный художественный ответ на тот же запрос современности, что вызвал к жизни и тургеневского героя. Если Тургенев в «зловещном» образе раскрывает вечные проблемы (см. его статью «Гамлет и Дон Кихот»), то Толстой словно идет обратным путем: в вечном образе обнаруживает весьма актуальные для своего времени черты, что не снижает этот образ и не профанирует философскую проблематику (гордость, бунт, вера и неверие, земное и небесное, любовь и смысл бытия), а показывает, насколько условным может оказаться традиционное разделение и противопоставление вечного и современного в литературном произведении.

¹ См.: Данилевский Р.Ю. Два таланта. И.С. Тургенев и А.К. Толстой: Отношения личные и творческие // Спасский вестник. 2005. № 12.

² Те отзывы, которые все-таки появились, были резко отрицательными, см., напр.: [Хвоцинская (Зайончковская) Н.Д.] Провинциальные письма о нашей литературе. Письмо 4, Письмо 5 // Отечественные записки. 1862. № 7–8, 9–10. Подпись: Поречников В.; Литературная летопись // Отечественные записки. 1863. № 7–8. С. 113. Без подписи.

³ Тургенев И.С. Отцы и дети. М., 2016. С. 36, 75, 185. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.

⁴ Толстой А.К. Полное собрание стихотворений: в 2 ч. СПб., 2016. Ч. 1. С. 101, 102. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.

⁵ Николаенко Н.В. Герой и проблема героизации в романном творчестве И.С. Тургенева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2010. С. 13.

⁶ Речь не идет об Аркадии, для образа которого не находится прямых параллелей в системе образов драматической поэмы А.К. Толстого, – верный спутник-слуга Лепорелло слишком отстранен от системы ценностей своего барина, скорее напоминая не последователя-ученика, а добродушного и здравомыслящего Санчо Пансу из романа М. де Сервантеса.

⁷ Ср. с пассажем на ту же тему в романе Н.Г. Чернышевского «Пролог»: «И пустые люди в искусных руках бывают полезны, лишь были бы усердны. Он умел заставить ее усердствовать, и будет польза, потому что она скачет по

его команде, – по глупости оступится, кинется в сторону, он поднял, повернул на дорогу, – и скачет опять, как ему надобно. Нельзя-с, умных людей не наберешь столько, сколько надобно орудий агитатору, он должен нянчиться и с глупыми» (*Чернышевский Н.Г.* Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. М., 1974. С. 160).

⁸ См. письма от 21.03.1861; 10.06.1861; 11.06.1861 (*Толстой А.К.* Собрание сочинений: в 4 т. М., 1963–1964. Т. 4. С. 128–139).

⁹ См. слова Сатаны в Прологе: «Есть юноша в Севилье, дон Жуан, / А по фамилии – де Маранья» (77).

¹⁰ Можно предположить, что здесь художественно интерпретируется «нижняя» составляющая знаменитой державинской антитезы «Я царь – я раб – я червь – я Бог!» (ода «Бог»).

¹¹ *Толстой А.К.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. С. 388.

¹² См., напр., баллады «Пантелей целитель», «Поток-богатырь», «Порой веселой мая...».

А.С. Курилов

В.Г. БЕЛИНСКИЙ И И.С. ТУРГЕНЕВ

Аннотация. В статье прослеживается отношение Белинского к творчеству Тургенева, изменение оценок критика произведений писателя от восторженных к сдержанным.

Ключевые слова: Белинский; Тургенев; поэмы; уездные барышни; помещики; отшельник; любовь.

Kurilov A.S. V.G. Belinskij and I.S. Turgenev

Summary. The article deals with the relation of Belinskij to the writings of Turgenev, with the evolution of the critic's estimation of Turgenev's works from highly appreciated to modest.

Keywords: Belinskij; Turgenev; poems; provincial young women; landowners; love; anchoret.

О существовании Белинского Тургенев узнал, когда учился в Петербургском университете. «В одно утро, – вспоминал он, – зашел ко мне студент-товарищ и с негодованием сообщил мне, что в кондитерской Беранже появился номер “Телескопа” со статьей Белинского, в которой этот “критикан” осмелился заносить руку на наш общий идол, на Бенедиктова. Я немедленно отправился к Беранже, прочел всю статью от доски до доски – и, разумеется, также воспылил негодованием»¹. Случилось это в начале декабря 1835 г.

Возможно, Тургеневу и ранее доводилось слышать о Белинском, однако его память сохранила только эпизод, связанный с его

статьей «Стихотворения Владимира Бенедиктова» (увидевшей свет именно в 11-м номере «Телескопа» за тот год), благодаря впечатлению, которое она произвела на Тургенева-студента. «Но – странное дело! – продолжал вспоминать он, – и во время чтения, и после, к моему собственному изумлению и даже досаде, что-то во мне невольно соглашалось с “критиканом”, находило его доводы убедительными... неотразимыми... Прошло несколько времени – и я уже не читал Бенедиктова»².

1

Тургенев начал свое литературное поприще со стихотворений. С двумя из них, еще не зная о том, кто их автор, Белинский познакомился в апреле 1839 г., рецензируя 11-й и 12-й тома журнала «Современник», изданные П.А. Плетневым. Это были помещенные там «Вечер. Дума» и «К Венере Медицейской», оба за подписью «---въ». Белинский ничего не сказал о первом и мимоходом отметил второе. «После прекрасного стихотворения г. Кольцова “К милой”... – пишет он, – можно еще упомянуть о стихотворении “К Венере Медицейской”»³. И все. Умолчание об одном и беглое упоминание о другом были не случайны.

В «Вечере», наблюдая, как с наступлением ночи все замирает: «Везде глубокий сон – на небе, на земле... кругом... все тихо, как в могиле», давая тем самым всем «таинственный урок» – «предвозвещанье того, что ждет и нас» в этом слиянии «забвения и смерти», – автор задается вопросом: «Здесь ночь и мрак – а там, что будет там?» И не получив от природы никакого на то ответа, грустит, «что ни одно творение не в силах знать о тайнах бытия». Разделять эту «грусть» с автором стихотворения у Белинского, как видим, особого желания не было, тем более высказываться по поводу непостижимости «тайн бытия», сознавая всю бессмысленность и бесполезность подобного занятия.

В обращении «К Венере Медицейской» Тургенев отдавал дань мифу о «богине красоты, любви и наслаждения», в честь которой греки создавали храмы и звучали «восторга гимны». Со временем «во прах упали храмы, умолкли хоры дев». Казалось, о «богине красоты» все уже забыли. Но вот под резцом ваятеля миф возродился, богиня снова возникла, «проснулся жизни дух...

стал мрамор божеством! ... Ты снова царствуешь!», покоряя всех «своей бессмертной красотой!» Человек смертен, печалился автор «Вечера», красота бессмертна – провозглашал он, любясь воплощенной в мраморе Венерой.

Понятно, почему Белинский остался равнодушен к очередной «думе» о «тайнах» жизни и смерти. Думай не думай, человек – смертен, душа – бессмертна, а что ждет нас на том свете – неизвестно. И говорить тут не о чем. Но почему он никак не отреагировал на утверждение, что бессмертна и красота? Разве его не волновала проблема бессмертия? Волновала и даже не давала покоя. Но исключительно проблема *личного бессмертия*. Начиная с «Литературных мечтаний», да простится мне эта тавтология, он только о том и мечтает и не скрывает зависти к тем, кому оно – это личное бессмертие – «дешево», с его точки зрения, досталось, и досталось лишь потому, что в истории национальных литератур они по времени были самыми первыми. «Счастливые люди», – называет их Белинский. К ним он относит французов Пьера Ронсара, Робера Гарнье, Александра Арди, наших соотечественников Василия Тредиаковского, Антиоха Кантемира, Александра Сумарокова и других (I, 78, 187). Мечтающего о «личном бессмертии» проблема «бессмертия красоты», при сознании относительности самой красоты, не привлекала, но она существовала и интересовала других. И Белинский не мог хотя бы не упомянуть о стихотворении, посвященном «бессмертию красоты», воплощенной в мраморе. Что он и сделал, чем и ограничился.

Имя Тургенева станет известно Белинскому после появления в 1841 г. в «Отечественных записках», сотрудником которых он был с октября 1839 г., стихотворений «Баллада» и «Старый помещик» за подписью «Т.Л.» (Тургенев-Лутовинов). Нельзя сказать, что эти стихотворения его как-то впечатлили, однако они запомнились ему своими сюжетами, в то время как их заглавия в его памяти не удержались. И спустя полгода, в июле 1842 г., в письме В.П. Боткину «Балладу» Белинский называет «Разбойничьей песней», а «Старого помещика» – «Завещанием» (9, 517).

В действительности «Баллада» – это не «разбойничья песня». Она о разбойнике, что был «мастер песенки петь в веселый час», чья, как говорится, «песня» была спета. Теперь ему было не до песен. «Скован по ногам он, скован по рукам», и завтра ждет

его «смерть лихая» – казнь. Конечно, в переносном значении жизнь разбойника можно было назвать «разбойничьей песней», но не она являлась содержанием стихотворения, а диалог воеводы, довольного, что в его «тенета волк забежал», и разбойника, вспоминавшего вслух, где и как он «певал». Заметившего при этом, что именно такой «веселый час» настал и для воеводы:

*Завтра умирать мне смертью лихой;
Сам ты запоешь, чай, с радости такой!*

«Старый помещик» – это не «Завещание», это – исповедь с двумя просьбами старика племяннику Ване. Он рассказывает Ване о своей «бесплодной», как выражается, жизни – жизни без любви.

В его жизни было все:

*И красных девушек ласкал,
И зайцев сотнями травил,
С друзьями буйно пировал...
...первым славился бойцом
И богачом, и молодцом...
Да что!.. любить не довелось!*

Отчего? – Не знает сам. «Но только, – сетует он, – не был я любим – и не любил». Он и «деньжонок накопил», и «церковь выстроил и дом»; и все равно повторяет: «Я не любим, я не любил». Оттого-то «в страшный час, последний час» его «грызет и давит... страшная тоска». И просит племянника взять его казну, его «последнее добро» и рассказать детям,

*Что дед их умер от тоски,
Что он терзался и рыдал,
Что тяжело он умирал –
Как будто грешный человек,
Хоть он и честно прожил век.*

Честно, но без любви: никто его не любил, и он тоже никого не любил, потому что не научился любить.

Из этой исповеди напрашивался один вывод: чтобы тебя любили, нужно самому научиться любить, любить не в бытовом, житейском, а в евангельском смысле. Возможно, этот вывод, обращенный не столько к племяннику, сколько ко всем читателям, и был воспринят Белинским как завещание, на время вытеснив из его памяти действительное содержание и название стихотворения.

Впоследствии, припомнив подлинные названия стихотворений – «Баллада» и «Старый помещик» – и обратившись к их фактическому содержанию, Белинский скажет о них как об «очень недурных» и подчеркнет, что «эти пьесы удались» писателю потому, «что в них главное... намеки на русскую жизнь» (8, 398–399).

Следующее стихотворение, увидевшее свет за подписью «Т.Л.», было «Похищение», появившееся в тех же «Отечественных записках» в феврале 1842 г. На эту публикацию Белинский откликаться не стал. И понятно. Его внимание, сторонника «поэзии жизни действительной», никак не могла привлечь история в фольклорно-романтическом духе о том, как молодец увозит свою возлюбленную от нелюбимого ею жениха, навязываемого ей родными.

2

В середине февраля следующего, 1843 г. происходит личная встреча Белинского с Тургеневым. «Он, – пишет критик 23 февраля Бакуниным, – был так добр, что сам изъявил желание на это знакомство». И добавляет: «Кажется, Тургенев хороший человек» (9, 536). Писатель идет на знакомство с ним не случайно. В то время он завершает работу над «рассказом в стихах» («Параша»), и не без основания, как говорится, по-человечески полагает, что к произведению молодого, начинающего автора известный своей придирчивостью критик отнесется благосклоннее и снисходительнее, если будет с ним лично знаком. Тем более если первая встреча произведет на него благоприятное впечатление, чего Тургенев и добился, показав себя в глазах Белинского «хорошим человеком». «Тургенев очень хороший человек, и я легко сближаюсь с ним. В нем есть злость и желчь, и юмор...», – пишет Белинский В.П. Боткину 31 марта; и ему же 3 апреля: «Я несколько сблизился с Тургеневым. Это человек необыкновенно умный, да и вообще

хороший человек. Беседы с ним отводили мне душу... У Тургенева много юмору» (9, 546, 549).

В своих расчетах на доброжелательность критика писатель не ошибся.

И вот в конце апреля экземпляр только что вышедшей из печати «Параши» доставляется персонально Белинскому прямо на дом. С чтения этого «рассказа в стихах» начинается последовательное и устойчивое внимание критика к творчеству Тургенева. Он действительно не просто благожелательно, но даже восторженно отзывался о «Параше», давая ей очень высокую оценку, чего автор явно не ожидал. Белинский, вспоминал Тургенев, «так благосклонно отзывался обо мне, так горячо хвалил меня, что, помнится, я почувствовал больше смущения, чем радости»⁴. И было отчего смутиться...

Дело в том, что сюжет «Параши» не оригинален, а ее содержание представляло собой, говоря современным языком, ремейк «Евгения Онегина». Ремейк сниженный, приземленный, значительно сокращенный – там «роман в стихах», здесь – «рассказ в стихах», при сохранении главной сюжетной линии – выросшая в деревне «уездная барышня» и «сосед-помещик», воспитанный в столице. С постоянными обращениями рассказчика к читателям и авторской самоиронией, свойственной «Евгению Онегину», с характерным подходом к определению заглавия произведения: Онегин – «добрый приятель» автора, ему посвящены многие строфы романа, отсюда – «Евгений Онегин»; Параша – давняя, хорошая знакомая рассказчика, «предмет» его «вздохов, забот и стихов», отсюда – «Параша».

Параша, подобно Татьяне, любит природу, читает книги, много мечтает. Почти с первого взгляда влюбляется в своего соседа-помещика и, как Татьяна, ему «вверяется». Онегин и Татьяна выясняют отношения в саду днем, Параша и Виктор тоже, но уже во время ночной прогулки сначала в саду, затем спустившись в овраг. Параше, как и Татьяне, снится вещий сон. И т.д.

Немало параллелей в изображении Онегина и Виктора. Оба воспитанники «света», оба пресыщены жизнью и слывут среди соседей-помещиков «чужаками». Но есть и отличие. Онегин, как и подобает Евгению, ведет себя благородно, честно признается, что не хочет обременять себя семейно-супружескими узами.

Виктор – как и подобает «победителю» – всегда нацелен на деятельный результат. Он, наоборот, готов жениться и деловито рассуждает: «Я рад соседям... дочь у них одна, он человек богатый...» Если Пушкин отправляет Онегина путешествовать, и тот возвращается, как говорится, к «разбитому корыту», то рассказчик жития Параша сам уезжает из деревни, чтобы возвратиться через пять лет и застать счастливую семейную пару: Виктор «как-то странно потолстел», Параша уже зовется Прасковья Николавна, и муж ее «весьма любил и уважал».

Белинский не заметил вторичности «Параша» относительно «Евгения Онегина», отметив лишь простоту и немногосложность ее сюжета: «...на уездной барышне женится помещик-сосед, – вот и все» (5, 438). Но ее заметило тургеневедение нашего времени: «Следуя роману “Евгений Онегин”, автор в основу сюжета своей поэмы кладет взаимоотношение молодого денди Виктора Алексеевича и дочери помещика Параша». И далее: «Воспользовавшись пушкинской сюжетной схемой, Тургенев создал в поэме значительно видоизмененные по сравнению с пушкинскими характеры главных героев»⁵.

Почему же и зачем Тургенев обращается к сюжету «Евгения Онегина» и создает его ремейк с альтернативными, а не просто «видоизмененными», главными героями и принципиально иным концом? Тургеноведы объясняют это «историческими условиями 30–40-х годов», когда писатель хотел показать, как «онегинский тип мельчал и приближался к будущей обломовской его разновидности»⁶. Но «онегинского типа» в российской действительности вообще-то не было и не могло быть. Онегин – плод художественной фантазии Пушкина. И причины обращения Тургенева к сюжету «Евгений Онегина» другие.

Будучи придирчивым читателем Белинского, начиная с его статьи о творчестве В. Бенедиктова, Тургенев не мог не обратить внимание на суждение критика о Пушкине и «Евгении Онегине» из его обозрения «Русская литература в 1840 году». Пушкин в своем романе, писал там Белинский, «исчерпал до дна современную русскую жизнь, – но боже мой! – какое это грустное произведение!.. Герой поэмы – Онегин, чувствующий свое превосходство над толпою, рожденный с большими силами души, но в тридцать лет уже безжизненный, отцветший... В конце романа он воскреснет к жизни,

ибо в нем воскреснет желание, но потому только, что оно невыполнимо, — и роман оканчивается *ничем*. Героиня его, Татьяна, и второстепенное лицо, Ленский, — чуждые, прекрасные человеческие образы, благороднейшие натуры, но... явления отдельные, исключительные, и как бы случайные... Весь этот роман — поэма несбывающихся надежд, недостигающих стремлений...» (3, 194).

Тургеневу понятно наблюдение Белинского, что Онегин, Татьяна и Ленский «явления отдельные (т.е. единичные. — А. К.), исключительные, случайные», «чуждые всего остального мира окружающих их людей», что «роман — поэма несбывающихся надежд, недостигающих стремлений», а потому — «грустное произведение». Это действительно так. Но он не согласен с утверждением критика, что изображенным в «Евгении Онегине» Пушкин «исчерпал до дна современную русскую жизнь», чего просто невозможно было сделать в одном произведении, тем более с героями, рожденными фантазией и воображением поэта, а не взятыми из самой жизни.

В реальной жизни таких «уездных барышень», как Татьяна, и таких «соседей-помещиков», как Онегин, Тургенев не видел, их не было, а встречал он совершенно иных. А тут еще в сентябре 1842 г. он в «Отечественных записках» читает: «Поэзия есть воспроизведение действительности. Она не выдумывает ничего такого, чего не было в действительности... Всякая другая поэзия — пустое фантазирование, вздор и пустяки... и потому мерка достоинства поэтического произведения есть верность его действительности». И в качестве примера — Гоголь, который в «Мертвых душах» «только взял себе известную сферу жизни действительно существующую...» (5, 132–133). И картине искусственно выстроенных отношений «уездной барышни» и ее «соседа-помещика», нарисованной Пушкиным, Тургенев решил противопоставить картину реальную, из «жизни действительно существующей», дополнив тем самым «исчерпанную до дна», по словам Белинского, современную им русскую жизнь, показав, что на самом деле она не такая уж и грустная, что надежды «уездных барышень» и их «соседей-помещиков» обычно сбываются, а также рассказав о том, чем оборачиваются их стремления, когда они достигаются. Сюжет «Евгения Онегина» как нельзя лучше давал возможность по уже известной канве сделать предлагаемую писателем альтернативу

более доходчивой и вывод – «благополучный» конец – более наглядным. «Соревнование» же с самим Пушкиным льстило Тургеневу, который, по свидетельству современника, «не изъят был от мелочного светского тщеславия и легкомыслия, свойственного молодости»⁷.

Тургенев не скрывает своего замысла. И чтобы не было сомнений в альтернативности «Параши» «Евгению Онегину», сразу, уже во второй строфе «рассказа» дает читателю понять, что его Параша – не Татьяна, и хотя они очень близкие по своим интересам «уездные барышни», но Параша – героиня другой «сказки» о такой «барышне» и ее «соседе-помещике»:

*Она являлась – в платьице простом,
И с книжкою в немного загорелых,
Но милых ручках... На скамью потом
Она садилась... помните Татьяну?
Но с ней ее я сравнивать не стану...*

На ту же альтернативность намекает и эпиграф, предпосланный «Параше»: «И ненавидим мы, и любим мы случайно». Если его первая часть: «И ненавидим мы...», – повисает в воздухе, никак не связанная с содержанием и «Параши», и «Евгения Онегина», то вторая: «...и любим мы случайно», – имела самое прямое отношение к сюжету как одного, так и другого произведения. Чего нельзя сказать об эпиграфе к «Евгению Онегину». С его содержанием, адресованным герою «романа», никак не вяжется образ героя «рассказа», с его характером, поведением и поступками: это неумный, недалекий, но самолюбивый, ловкий, вкрадчиво-любезный и... трусливый человек.

Примечательно, что, создавая свой «рассказ в стихах» как сокращенный вариант (ремейк) «романа в стихах», Тургенев пользуется и усеченной онегинской строфой: парашинская на одну строку меньше...

Тургенев выстраивает свой «рассказ», как и Пушкин свой «роман», в виде доверительной, исполненной самоиронии, шутиливой беседы с читателем. Но в отличие от Пушкина, который позволял себе в шутиливом тоне говорить лишь о третьестепенных персонажах и событиях, не относящихся непосредственно к сюжету «романа», Тургенев поступает так в отношении всех героев

и всех событий, не отказываясь порою и от насмешки, и от откровенно игривого тона.

Почему же Тургенев «почувствовал больше смущения, чем радости», читая рецензию Белинского на «Парашу»? Что же могло его смутить в потоке «горячих», можно даже сказать, неумных похвал, адресованных ему критиком? Может, то, что Белинский не понял его замысла, альтернативности «Параши», и рассматривал ее содержание и хвалил автора не по существу им задуманного и воплощенного, а из каких-то своих соображений и представлений? Никакого намека, не говоря уже о пояснениях, на этот счет в воспоминаниях Тургенева нет. Попробуем поискать ответ в самой рецензии Белинского, в том, что он увидел и не увидел в «Параше» после ее «многократно, — по его словам, — повторного чтения» (5, 438), что и особо подчеркнет в письме Тургеневу от 8 июля того же года: «Я еще раз десять (явно лукавит, продолжая добиваться расположения писателя. — А. К.) прочел ее: чудесная вещь, вся насквозь пропитанная и поэзией (что очень хорошо) и умом (что еще лучше, особенно вместе с поэзией)» (9, 562).

3

Белинский не соглашается с мнением, что «вместе с Лермонтовым умерла и русская поэзия», считая, что она «не умерла, а только уснула по обыкновению, что по временам она будет просыпаться и рассказывать свои прекрасные сны». В появлении «Параши» он видит «именно один из таких прекрасных снов на минуту проснувшейся русской поэзии» (5, 438).

Еще за полгода до этого Белинский писал, что «поэзия есть воспроизведение действительности» (5, 132). А теперь представляет ее в виде сонного царства, в котором «по временам» рождаются «прекрасные сны», и она, «на минуту проснувшись», их «рассказывает». Такая картина литературного процесса понадобилась Белинскому, чтобы как-то выделить среди удручающей его печатной продукции произведение «очень хорошего человека», знакомство с которым не только было для критика приятным, но и льстило самолюбию, чтобы восторженно-похвальные слова по адресу как самого произведения, так и его автора прозвучали естественнее и убедительнее. И таких слов он не жалеет. Со временем Белинский

признается, что за это «пробуждение» от сна русской поэзии он принял всего лишь «бойкий стих», которым была написана «Параша». Но это будет потом. А пока он пытается разобраться, какое же по своему характеру произведение вышло из-под пера Тургенева. И до конца не сможет этого сделать.

Его не интересует, почему автор «Параши» определил ее жанр как «рассказ в стихах», а с ходу решает, что это «поэма», поставив ее в один ряд с поэмами «Чернец» и «Наталья Долгорукая» И.И. Козлова, «Эда» Е.А. Баратынского, «Борский» А.И. Подолинского, которые, будучи, с его точки зрения, «стихотворными рассказами», тем не менее «величались поэмами» (5, 438). Спустя полгода он уже сравнивает «Парашу» с «Графом Нулиным» А.С. Пушкина и «Тамбовской казначейшей» М.Ю. Лермонтова – произведениями совершенно иного рода (7, 25). А спустя еще три года назовет «Парашу» лишь «удачным физиологическим очерком помещичьего быта в подробностях». При этом, исходя из своего собственного представления о «Параше» как поэме, приписывает ее автору желание написать именно поэму («хлопотал о поэме»), одновременно заметив, что у того никогда не было «самостоятельного таланта к этому роду поэзии» (8, 399).

Выходит – не «рассказ», не «поэма», а... «физиологический очерк», хотя никакой «физиологии» – т.е. описания помещичьего быта, тем более «в подробностях», в «Параше» вообще нет, кроме следующих строк:

*Ее отец – помещик беззаботный,
Сперва служил – и долго; наконец
В отставку вышел...
...теперь большой делец!
Живет в ладу с своими мужичками...
Он очень добр и очень плутоват,
Торгуетя и пьет чаек с купцами.*

В действительности «Параша» была, как и обозначил ее автор, «рассказом в стихах», альтернативным «роману в стихах», и не о помещичьем быте, описанию которого в романе уделялось большое внимание, а о том, как познакомились «уездная барышня» и ее «сосед-помещик» и что из этого вышло. И хотя Белинскому ясен сюжет произведения: «...на уездной барышне женится

помещик-сосед» (5, 438), – в других его составляющих – языке, идее и т.д. – ему приходится разбираться в течение нескольких лет, переходя от восторженных оценок к более сдержанным, а порой и противоположным.

Рецензируя «Парашу» по выходе ее из печати в апреле 1843 г., он скажет, что она написана «прекрасными поэтическими стихами» и ее содержание отличает «благородная свежесть поэзии» (5, 438). Тогда же, 11 мая, пишет В.П. Боткину: «...это превосходное поэтическое создание» (9, 556). В декабре того же года отметит в ней «прекрасные, поэтические стихи» (7, 51). Но спустя четыре года, в декабре 1847 г., итоговое его заключение: это были просто «бойкие стихи» (8, 399).

В мае в рецензии Белинский заявит, что «Параша» проникнута «глубокою идеею», отличается «полнотою внутреннего содержания... юмором и ирониею!» (5, 438), в декабре того же года отметит ее «необыкновенно умное содержание» (7, 50). В декабре же 1847 г. найдет в ней лишь «физиологию» – и никакой «идеи», «полноты содержания», «ума», «юмора и иронии» (8, 399).

«Полноту» и «необыкновенно умное» в содержании «Параша» Белинскому так и не удалось найти, несмотря на «многократно» и даже десятикратно «повторенное чтение» произведения. Во всяком случае, ничего определенного и конкретного по этому поводу он ни разу не высказывает. «Глубокую идею» критик, надо полагать, разглядел лишь в словах Тургенева, прозвучавших в одном из лирических отступлений о губительности «довольных собою господ» для девушек – «полевых цветков». «...Милые полевые цветки, – выводит Белинский из сказанного автором, – быстро вянут в неловких лапах довольного собою чиновника», – дополнив эту «глубокую идею» своими рассуждениями о браке, который «есть решительная эпоха в жизни мужчины и еще более в жизни женщины: для обоих это – гроб поэзии и колыбель пошлой прозы и очерствления души и чувства». Заметив при этом: «Автор “Параша” превосходно охарактеризовал эпитетом “довольного собой” целый разряд людей, особенно страшных и губительных для благоуханной поэзии женственных существ» (5, 443). Сказанное Белинским о последствиях замужества примечательно. И хотя оно относится к предполагаемой перспективе в жизни «уездной барышни» – Параша – и ее «соседа-помещика», который

никогда не был чиновником, критика этот вопрос тогда волновал непосредственно: в это время он всерьез задумывается о женитьбе, полагая и надеясь, что брак не станет для него и его избранницы «гробом поэзии и колыбелью пошлой прозы и очерствления души и чувства». Отсюда, по-видимому, и заключение о «необыкновенно умном содержании» «Параши».

Подчеркнув, что «поэма» отличается и юмором, и иронией, Белинский, довольно детально пересказывая ее содержание, ни словом не обмолвился, где все это имеет там место, о чем автор говорит с юмором, а о чем с иронией. Он ничуть не сомневается в реальности изображенного Тургеневым, безоговорочно верит каждому его слову, каждому сравнению, воспринимая все буквально и обильно цитируя сказанное писателем, причем в качестве примеров «достоверности», уверяя читателей, что с точки зрения правдивости разбираемая им поэма может служить «образцом таких (т.е. достоверных. — А. К.) произведений» (5, 441).

Он не чувствует юмора, с которым Тургенев говорит о родителях Параши: отец «супругой плотной обзавелся» и

*Как водится, его супруга — клад;
О! суций клад! и умница такая!
А женищина она была простая,
С лицом, весьма похожим на пирог;
Ее супруг любил как только мог... —*

и о самой Параше:

*Ее нога, прекрасная нога,
Всегда была обута так исправно;
Немножко велика была рука;
Но пальцы были тонки и прозрачны.*

Не замечает иронии:

*Ее лицо мне нравилось...
Всегда казалось мне: ей суждено
Страданий в жизни испытать немало...
И что ж? мне было больно и смешно;
(ну чисто мальчик, что «заморозил пальчик». — А. К.)
Ведь в наши дни спасительно страданье... —*

и не видит иронии в сравнении Параши с «бархатом и с сталью», в описании ее «волшебных глаз», взгляд которых был «мягок и могуч». И так далее.

Любопытно, что Белинский не видит явные промахи молодого автора в описании места действия и самих действий героев «поэмы».

Начиная свой «рассказ», Тургенев пишет:

*Смотрите: перед вами луг просторный,
За лугом речка, а за речкой дом.*

Затем на месте речки появляется «знакомый пруд», а за ним овраг, в котором «под кустом сидел один охотник». Он поел, «собаку кликнул, шапку снял, зевнул, раздвинул куст, улегся – и заснул». Как можно лечь в куст, перед тем его еще и раздвинув? Возможно ли подобное даже вообразить, имея хотя бы малейшее представление о том, что такое куст? Можно лечь у куста, под кустом, в кустах – но раздвинуть куст и лечь в него?

В котором часу «охотник» «улегся – и заснул» – неизвестно. Но пока он спал, Параша все время стояла у забора и смотрела на него. Пошел «пятый» час. «Охотник» проснулся, увидел Парашу, которая находилась за оврагом на другом берегу «знакового пруда», через овраг «легко и смело перебежал» («перебежал» овраг, в котором только что спал, – как он это сделал: из оврага он мог только выбежать), подошел к забору и перебрался через него в сад. Поговорил о чем-то с Парашей и ушел. Куда? Обратно через овраг? Через забор он на этот раз не «перебирался». Значит, ушел в другую сторону? В какую? А где была все это время его собака? И что стало с «знакомым прудом»?

Затем непонятно, каким образом «охотник», расставшись с Парашей, оказывается в ее доме и сидит там до ночи, пока ее отец не скажет: «Спать пора, сосед!», – а мать не позовет его на «завтрашний» обед.

Он приходит на обед, и начинается самое интересное. Сидит «охотник» в гостях опять до самой ночи. И вот отец Параши приглашает всех на прогулку в сад (ночью!). Вместе с Парашей Виктор – теперь узнаем его имя, – погуляв по саду, спускаются в уже упомянутый овраг (или это был другой овраг?), в котором он

накануне спал и вдали от которого теперь текла река, и идут к ней по дорожке. А куда делся «знакомый пруд», что находился перед оврагом? Гуляли они в овраге, пока Параша «во мраке» не стала «дрожать». И пошли обратно. Шли, шли и пришли домой к... ужину, т.е. «гуляли» всю ночь и весь следующий день. После ужина снова сидели в доме до наступления очередной ночи, и в полночь Виктор покидает гостеприимных хозяев.

На эту несурязицу Белинский никак не реагирует. Почему? Ведь она бросается в глаза даже при первом чтении, не говоря уже о многократном.

Белинский не видит не только юмора, иронии, этой несурязицы и много чего другого, он не видит главного – того, что хотел сказать своим произведением Тургенев, не видит его цель, задачу, которую решил писатель, создав «рассказ в стихах» об «уездной барышне» и «соседе-помещике». Подойдя к сказанному Тургеневым буквально и упростив сюжет «Параши» до банального: «на уездной барышне женился помещик-сосед», – Белинский пытается уловить замысел произведения в рамках только такого сюжета, ограничивая пространство своих исканий. Он чувствует, что «Параша» написана с юмором и иронией, а зачем написана, понять никак не может.

Он отмечает следы влияния Пушкина и «особенно Лермонтова», под обаянием которого Тургенев находится, отвергая при этом «всякую мысль о подражательности», считая ее «нелепой» (5, 449). Вопрос же о возможности альтернативного решения сюжета, обозначенного еще в «Евгении Онегине», у критика даже не возникает. И прежде всего потому, что Лермонтов к «уездным барышням» и их «соседям-помещикам» никогда не обращался, а творческое или иное «соревнование» кого-либо с Пушкиным в глазах Белинского было просто немыслимо.

Тургенев рассчитывал, что критик обратит внимание прежде всего на эту сторону произведения и по достоинству оценит его скромный вклад в картину «русской жизни», «исчерпать» которую «до дна» не мог в одночасье даже «Евгений Онегин». Но Белинский этого вклада не заметил, альтернативности «Параши» не разглядел, самого замысла «рассказа в стихах» не уловил и рассматривал и хвалил его как самостоятельное, оригинальное произведение, что, естественно, не могло не смутить писателя.

4

«Смущение», которое почувствовал Тургенев от «горячих похвал» Белинского в свой адрес по поводу «Параши», довольно скоро прошло. И, воспользовавшись «благосклонностью» критика, он уже без тени смущения стал посылать ему рукописи, а также верстки («корректуры») своих произведений, надеясь на такую же «благосклонность» – «эстетическое чутье», как отметил позднее в своих воспоминаниях. И не ошибся.

Дружеские отношения с Тургеневым – крупным помещиком – льстили Белинскому. Но... хотя Платон и друг, но истина все же дороже, что хорошо видно из того, как менялись его суждения о произведениях писателя от первых впечатлений, имевших место в переписке с автором и другими корреспондентами, до критических или просто сдержанных оценок в печати – статьях и рецензиях.

Пьеса «Неосторожность» была первой рукописью, полученной Белинским от Тургенева. «Славная вещь», – называет он ее в письме А.А. Краевскому 26 июня 1843 г. (9, 558). «Драма Ваша, – пишет он Тургеневу 8 июля, – весьма и тонко умная и искусно изложенная вещь» (9, 562). Тогда же, 8 июля, снова Краевскому: «Это вещь необыкновенно умная, но не эффектная для дуры публики нашей». И тут же дает понять, что она и не «славная», и не «умная»: «Но как Вам нечего печатать – то и это благодать Божия, благо оригинальная пьеса» (9, 560). А уже в обозрении «Русская литература в 1843 году» скажет: «Из драматических произведений... замечательна как мастерский эскиз, но не больше, драматический очерк г. Т.Л. ... “Неосторожность”» (7, 54).

Желая угодить писателю, Белинский в том же обозрении отметит: «Стихотворения Т.Л. ...всегда отличающиеся оригинальностью мысли» (7, 53), не назвав при этом ни одного стихотворения. Однако спустя год, в обозрении «Русская литература в 1844 году», в том ему отказывает, поставив в один ряд с поэтами А. Майковым, А. Фетом, Н. Огаревым, И. Крешевым, Я. Полонским, в чьих стихотворениях «промелькивает... что-то как будто похожее и на мысль и на поэзию вместе» (7, 214). Ну нет в стихотворениях Тургенева ни мысли, ни поэзии...

В декабре 1845 г. Тургенев посылает ему корректуру стихотворения «Разговор». «...что за чудная поэма, что за стихи!» –

воскликает Белинский, возвращая ему корректуру, сделав при этом несколько редакторских замечаний (9, 572). И, рецензируя «Разговор», уже находит в стихотворениях Тургенева и мысли, и поэзию, выделяя на этот раз его из «обоймы» поэтов, в которую он включал его ранее.

«Произведения г. Тургенева, – пишет теперь Белинский, – резко отделяются от произведений других русских поэтов в настоящее время. Крепкий, энергический и простой стих, выработанный в школе Лермонтова, и в то же время стих роскошный и поэтический, составляет не единственное достоинство произведений г. Тургенева: в них всегда есть мысль, озаменованная печатью действительности и современности, и, как мысль даровитой натуры, всегда оригинальная... в “Разговоре”, – продолжает он, – основная мысль с выпуклою и яркою определенностью представляется уму читателя. И между тем эта мысль не высказана никакою сентенциею; она вся в изложении содержания, вся в звучном, крепком, сжатом и поэтическом стихе» (7, 523).

Желая похвалить Тургенева, высказаться о нем красиво, Белинский не заметил, как при этом он отказал «Разговору» в... мысли. Выходило, что она заключалась не в его содержании, а в том, с какой целью, с каким настроением читатель будет пересказывать («излагать») для себя это содержание. И только в этом случае «основная мысль» произведения «с выпуклою и яркою определенностью представится» его уму. Затем он еще раз откажет «Разговору» в мысли, подчеркнув, что она «вся в звучном, крепком, сжатом и поэтическом стихе».

Да, с помощью «стиха» (стихотворной речи) поэт материализует содержание своего произведения, доносит его до сознания и ума читателя, но никакой «стих» (стихотворная речь как таковая), будучи всего лишь инструментом создания произведений, уже по своей природе не может быть носителем в самом себе идеи произведения, его содержания.

Стремясь хоть как-то выделить «Разговор» Тургенева среди других произведений других авторов и понимая, что не может, не обидев автора, вывести из его создания «основную мысль», Белинский непосредственно и открыто уповает на способность умного читателя ее уловить и каждому для себя сформулировать. «Пусть читатели, – заключает он рецензию на “Разговор”, – сами проследят

в целой поэме ее основную мысль: мы не считаем себя в праве отнимать у них этого удовольствия... Скажем только, что всякий, кто живет и, следовательно, чувствует себя постигнутым болезнью нашего века – апатиею чувства и воли, при пожирающей деятельности мысли, – всякий с глубоким вниманием прочтет прекрасный, поэтический “Разговор” г. Тургенева и, прочтя его, глубоко, глубоко задумается...» (7, 528). Впоследствии он дает понять, почему, рецензируя «Разговор», он обошелся без определения его «основной мысли» – слишком ясен и заметен был ее источник, на который он тогда прямо и укажет.

Белинский прекрасно видит, что, несмотря на «крепкий, энергический и простой стих, выработанный в школе Лермонтова», подняться до Лермонтовской «тоски по жизни» Тургеневу не удалось. И ответа на вопрос: почему «молодой человек» пришел к отшельнику в пещеру с готовностью остаться с ним там навсегда и передумал после длинного разговора, – Тургенев в своем стихотворении не дает. Остается только тоска от сознания того, что

*Не пережив унылой тьмы,
С тобой в могилу ляжем мы –*

.....

*Нам даже слава не далась...
И наш потомок – мимо нас
Пройдет с поднятой головой,
Неблагодарный и немой.*

Ничего оригинального в этом не было. Уже Лермонтов все это четко и определенно выразил в своей «Думе»:

*И к гробу мы спешим без счастья и без славы,
Глядя насмешливо назад.
Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьбы и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом!*

В июле 1845 г. в полемике с К. Аксаковым Белинский еще называет «Разговор» «прекрасным произведением» (7, 602), а в обозрении «Русская литература в 1845 году» – «весьма замечательной поэмой», добавив, что она «написана удивительными стихами, какие теперь являются редко», и «исполнена мысли». Но тут же замечает, что «вообще в ней слишком заметно влияние Лермонтова» (8, 18). В обозрении «Взгляд на русскую литературу 1847 года» стихи «Разговора» назовет лишь «звучными и сильными», отметив, что в нем «много чувства, ума, мысли; но как эта мысль чужая, заимствованная (прямо намекая на “Думу” Лермонтова. – А. К.), то на первый раз поэма могла даже понравиться (имеет в виду прежде всего самого себя, так как большинство отзывов на нее были отрицательными. – А. К.), но, – заключает Белинский, – прочесть ее вторично уже не захочется» (8, 399). Спрашивается: как может быть много мысли, если она чужая? А также «много чувства, ума», если во второй раз читать произведение не захочется?

5

Надо сказать, что для Белинского вообще было характерно говорить о наличии мысли и ума в произведениях Тургенева, не раскрывая при этом, каковы же эти мысли и в чем проявился ум писателя. Так он поступает, упоминая в ряду «оригинальных беллетристических произведений» и рассказ Тургенева «Андрей Колосов», подчеркивая, что этот «рассказ чрезвычайно замечательный по прекрасной мысли: автор обнаружил в нем много ума и таланта» (7, 212). И все. Что же это за «прекрасная мысль», в чем Белинский увидел «много ума и таланта» и как их «обнаружил» в рассказе его автор – пусть читатели, считает критик, догадываются сами: отнимать «у них это удовольствие» он и на этот раз не хочет...

В рассказе Тургенев ставит вопрос: кто такие «люди гениальные» и... чем они отличаются от обыкновенных людей? (при второй публикации рассказа в 1856 г. Тургенев заменил слово «гениальные» на «необыкновенные», как более соответствующее личностям, подобным Андрею Колосову) и дает следующий ответ: «...быть гениальным» значит «быть естественным» – т.е. иметь

«ясный, простой взгляд на жизнь» при «отсутствии всякой фразы» (красивости, рисовки, демагогии).

Кроме этой «мысли» была еще и другая: «...человек, который расстается с женщиною, некогда любимой, в тот горький и великий миг, когда он невольно сознает, что его сердце не все, не вполне проникнуто ею, этот человек, поверьте мне, лучше и глубже понимает святость любви, чем те малодушные люди, которые от скуки, от слабости продолжают играть на полупорванных струнах своих вялых и чувствительных сердец!»

Какую из этих «мыслей» Белинский считал «прекрасной», нам понять не дано...

Для Тургенева привлекательнее была вторая, что и получило отражение в двух сюжетах: Андрей Колосов и Варя, Рассказчик и та же Варя. И тот и другой герои рассказа именно так – сначала один, затем другой – расстаются с девушкой, которой клялись в любви и верности...

Во «Взгляде на русскую литературу 1847 года» Белинский заметит, что в «Андрее Колосове» «много прекрасных очерков характеров и русской жизни, но, как повесть, в целом это произведение до того странно, не досказано, неуклюже, что очень немногие заметили, что в ней было хорошего» (8, 399). Ранее он говорил, что это «хорошенький рассказ», который вышел из-под пера писателя вместо «прекрасной повести» (7, 212), и не находил в нем ничего «странного, недосказанного, неуклюжего»... А теперь нашел. Что же при этом Белинский там заметил «хорошего» – ни слова. Можно ли говорить «много... очерков характеров», если в рассказе всего пять действующих лиц – Колосов, Рассказчик и трое из семьи «отставного поручика»? Что же имел в виду критик под очерками «русской жизни» – студенческие воспоминания Рассказчика, занятия и быт семьи «отставного поручика»? – непонятно.

Складывается впечатление, что Белинский ознакомился с рассказом один раз, и то бегло, обратив внимание лишь на его начало, где ставится вопрос, и конец, где дается на него ответ.

К «замечательным поэмам в стихах» Белинский поначалу относит и поэму «Андрей», при этом считая необходимым заметить, что в ней «талант г. Тургенева гораздо свободнее, естественнее, оригинальнее, больше, так сказать, у себя дома, нежели в “Разговоре”» (8, 18–19). Спустя два года, возвращаясь к «Андрею»,

говорит: там «много хорошего, потому что много верных очерков русского быта; но в целом поэма, – отметит он, – опять (как и предыдущие поэмы Тургенева. – А. К.) не удалась, потому что это повесть любви, изображать которую не в таланте автора» (8, 399). Однако ранее, в рецензии на «Парашу», Белинский был насчет таланта Тургенева иного мнения, рассуждая о том, как «достоверно» писатель изобразил зарождение любви у героев «рассказа в стихах». В этом отношении поэма «Андрей» является своего рода альтернативой «Параше»: там «уездная барышня» и «сосед-помещик» и здесь – «уездная барышня», уже ставшая женой помещика, и ее молодой сосед. В то же время «Андрей» напрямую связан с «Андреем Колосовым», его второй «идеей», получившей в поэме развернутое, можно сказать, воплощение: от зарождения любви к любви и ее драматической развязке – таков сюжет и «Андрея». Примечательно, что на эту связь указал непосредственно сам Тургенев, заменив первоначальное заглавие поэмы «Любовь» на «Андрей».

Сюжет «Евгения Онегина», как видно, не давал покоя Тургеневу, получив прямое отражение в «Параше» (о чем говорилось выше) и косвенное в «Андрее», где, как и в «Евгении Онегине», смерть дяди играет хотя и иную, но тем не менее существенную роль и героиня – Даша – пишет прощальное письмо Андрею, признаваясь ему в любви и выговаривая то же, что и Татьяна при последней встрече с Онегиным. (Вообще «цепочка»: «Евгений Онегин» – «Параша» – «Андрей» – ждет своего исследователя.)

Белинский постоянно сетовал на «равнодушие» наших писателей «к предметам отечественным... Много ли книг у нас, – вопрошал он, – из которых можно было бы не только изучать, но и просто знакомиться с многочисленными сторонами русского быта, русского общества?... Где у нас эти книги?» – И отвечал: «Их нет», – подчеркивая «бедность нашей литературы по части книг, которые бы знакомили бы русских с их собственным бытом...» (7, 27). Откликом на эти сетования и стал «Помещик» Тургенева.

Рассматривая это произведение писателя в ряду других, Белинский сначала говорит, что это «легкая, живая, блестящая импровизация, исполненная ума, иронии, остроумия и грации. Кажется, – отмечает он, – здесь талант г. Тургенева нашел свой истинный род, и в этом роде он неподражаем. Стих легкий, поэтичен,

блещет эпиграммою» (8, 143–144). Но уже в своем итоговом «Взгляде на русскую литературу 1847 года» отметит: «...г. Тургенев написал стихотворный рассказ – “Помещик”, – не поэму, а физиологический очерк помещичьего быта, шутку, если хотите, но эта шутка как-то вышла далеко лучше всех поэм автора», – вписав тем самым этот рассказ в магистральное направление современной им литературы. И еще раз подчеркнет: «Бойкий эпиграмматический стих, веселая ирония, верность картин, вместе с этим выдержанность целого произведения, от начала до конца, – все показывало, что г. Тургенев попал на истинный род своего таланта, взялся за свое и что нет никаких причин оставлять ему вовсе стихи» (8, 399).

Но вот появляется «Хорь и Калиныч», и Белинский меняет свое представление об «истинном роде таланта» писателя.

6

Первым обращением Тургенева к жанру «рассказов охотника» были «Три портрета», где в компании охотников один из них по просьбе других делится семейными преданиями, связанными с людьми, изображенными на висящих в его комнате портретах. И, возможно, писатель никогда вообще не обратился бы к этому жанру, если бы не просьба И.И. Панаева дать ему что-то в «Отдел смеси» для первого номера обновленного «Современника», редактором-издателем которого он стал с 1847 г. вместе с Н.А. Некрасовым.

Необходимость что-то быстро написать для журнала, а также опыт «Трех портретов» с рассказчиком-охотником, «при ловком и живом изложении» (8, 143), подсказали Тургеневу простой выход из складывающейся ситуации: рассказать какую-нибудь историю из его охотничьих встреч и впечатлений. И сразу же ему на память приходит картина общения с двумя поразившими его крепостными крестьянами. Так появляется замысел «быстрого» рассказа – «Хорь и Калиныч», при публикации которого появляется, по инициативе Панаева, подзаголовок: «Из записок охотника».

Хрестоматийными давно стали слова Белинского, что в этом рассказе Тургенев «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил» (8, 400). Действительно, это

так. Однако сначала, прочитав рассказ, критик ничего примечательного и оригинального, не говоря уже новаторского, в нем не нашел. Он считал, что «Хорь и Калиныч» ничем не отличается в направлении своем от «Помещика», что «оба рассказа довольно близки по мысли своей и направлению и выполнены с одинаковой степенью таланта». Разница между ними лишь в том, что в одном («Хоре и Калиныче») «на первом плане действуют мужики, а на втором помещик», а в другом («Помещике») «помещик действует на первом плане, а мужики на втором» (8, 277). При этом Белинский не видит разницы между крепостными крестьянами – Хорем и Калинычем, с одной стороны, и дворовыми людьми помещика – с другой:

*...староста, кузнец,
Садовники...
Кондитер, ключник, повара,
Мальчишки, девки, кучера,
Столяр, кухарки, даже прачки –
Вся дворя...*

Для критика и те и другие одинаково... мужики.

И остался бы Белинский при таком своем мнении о первом из «рассказов охотника», если бы не Константин Аксаков, который назвал его «превосходным» и объяснил почему: «Пока г. Тургенев толковал о своих скучных любовях, да разных апатиях, о своем эгоизме, – все выходило вяло и бесталанно; но он прикоснулся к народу, прикоснулся к нему с участием и сочувствием, и посмотрите, как хорош его рассказ... Вот что значит прикоснуться к земле и к народу: вмиг дается сила!» И добавил: «Талант, таившийся в сочинителе... вмиг обнаружился и как сильно и прекрасно, когда он заговорил о другом. Все отдадут ему справедливость: по крайней мере, мы спешим сделать это». И пожелал: «Дай Бог г. Тургеневу продолжать по этой дорожке!»⁸.

Полемизируя с Константином Аксаковым чуть ли не по любому поводу, Белинский, как говорится, с ходу и на этот раз с ним не соглашается, утверждая, что уже в «Помещике» Тургенев «ровно настолько же прикоснулся к земле и к народу», как и в «Хоре

и Калиныче», и что только «ослепление» славянофильскими идеями не позволило Аксакову это увидеть (8, 277).

Но вот полемический запал у Белинского прошел, уступив место анализу, и он начинает сознавать, чем «направление» одного произведения отличается от «направления» другого и чем «мужики», изображенные в одном произведении, отличаются от «мужиков», перечисленных в другом. И увидит, что Тургенев зашел к народу с такой стороны, «с какой до него к нему никто еще не заходил». Эта сторона – личность. Если дворовые люди помещика безлики, то Хорь и Калиныч – личности со своим мировоззрением, поведением, отношением к жизни.

«Хорь, – пишет Белинский в своем итоговом “Взгляде” на отечественную литературу, – с его практическим смыслом и практическою натурою, с его грубым, но крепким и ясным умом, с его глубоким презрением к “бабам” и сильною нелюбовью к чистоте и опрятности, – тип русского мужика, умевшего создать себе значащее положение при обстоятельствах весьма неблагоприятных. Но Калиныч, – замечает Белинский, – еще более свежий и полный тип русского мужика: это поэтическая натура в простом народе». И добавит вслед за Константином Аксаковым: «Нельзя не пожелать, чтобы г. Тургенев написал еще хоть целые томы таких рассказов» (8, 400).

Прочитав еще семь рассказов, опубликованных в «Современнике» в 1847 г., Белинский и меняет свое представление об «истинном роде таланта» Тургенева, считая, что только начиная с «Хоря и Калиныча», его талант «обозначился вполне». «Очевидно, – пишет он, – у него нет таланта чистого творчества (рецензируя “Парашу”, он утверждал обратное. – А. К.), что он не может создавать характеров, ставить их в такие отношения между собою, из каких образуются сами собою романы или повести. Он может изображать действительность, виденную и изученную им, если угодно – творить, но из готового, данного действительностью материала. Это не простое списывание действительности... Он перерабатывает взятое им готовое содержание по своему идеалу... Правда, иногда все уменье его заключается в том, чтобы только верно передать знакомое ему лицо или событие, которого он был свидетелем... В обоих этих случаях г. Тургенев обладает весьма замечательным талантом». И уточняет: «Главная характеристиче-

ская черта его таланта заключается в том, что ему едва ли бы удалось создать верно такой характер, подобного которому он не встречал в действительности. Он всегда должен держаться почвы действительности. Для такого рода искусства ему даны от природы богатые средства: дар наблюдательности, способность верно и быстро понять и оценить всякое явление, инстинктом разгадать его причины и следствия и, таким образом, догадкой и соображением дополнить необходимый ему запас сведений, когда рассказы мало объясняют» (8, 399–400).

И затем отдельно добавит: «Не можем не упомянуть о необыкновенном мастерстве г. Тургенева изображать картины русской природы. Он любит природу не как дилетант (просто ее любитель. – А. К.), а как артист (художник, профессионал, создающий себя ее частью. – А. К.), и потому никогда не старается изображать ее только в поэтических ее видах, но берет ее, как она ему представляется. Его картины всегда верны, вы всегда узнаете в них нашу родную, русскую природу...» (8, 401).

Если оценки Белинским-критиком произведений Тургенева были не всегда по существу, не всегда верны и объективны, то психологию его творчества, особенности и своеобразие его как писателя он определил и объяснил довольно точно. Вся последующая деятельность Тургенева-прозаика подтвердила правоту Белинского.

Что же касается движения его оценок созданного тогда Тургеневым, их нестыковки и противоречий и кажущейся легкости, с какой Белинский свои оценки менял, то феномен такого поведения критика, его истоки заложены уже в самой природе критики: она есть приложение теории литературы к произведениям литературным (1, 259, 274): меняется теория – автоматически меняются критерии ценности произведений художественной литературы, а с ними и оценки самих произведений. Деятельность Белинского-критика не исключение. Но это уже предмет особого разговора.

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т.: Сочинения в 12 т. – Т. 11. М., 1983. С. 22.

² Там же.

-
- ³ *Белинский В.Г.* Собр. соч.: в 9 т. – Т. 2. М., 1972. С. 392. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома (курсивом) и страниц.
- ⁴ *Тургенев И.С.* Указ. соч. Т. 11. С. 22, 24.
- ⁵ История русской литературы XIX века: 40–60-е годы. М., 1998. С. 239, 240.
- ⁶ Там же. С. 240.
- ⁷ *Панаев И.И.* Литературные воспоминания. Л., 1950. С. 250.
- ⁸ *Аксаков К.С., Аксаков И.С.* Литературная критика. М., 1981. С. 193.

А.А. Новикова-Строганова
ДОБРАЯ СЛАВА:
Н.С. ЛЕСКОВ И И.С. ТУРГЕНЕВ

Аннотация. В статье выявляются тургеневские мотивы и образы и их идейно-эстетические функции в художественном мире Лескова. Устанавливается общность христианских оснований творчества двух выдающихся писателей-орловцев.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; Н.С. Лесков; христианские идеалы; литературная и общественная позиция; творческое взаимодействие; защита литературного наследия; авторское право.

Novikova-Stroganova A.A. Kind glory: N.S. Leskov and I.S. Turgenev

Summary. The article deals with Turgenev's motifs and images, their ideological and aesthetic functions in the artistic world of Leskov. The commonality of the Christian foundations of creativity of two outstanding writers from Orel city is established.

Keywords: I.S. Turgenev; N.S. Leskov; Christian ideals; literary and social position; creative interation; protection of literary heritage; literary property.

Тургеневское творчество и само имя Ивана Сергеевича Тургенева (1818–1883) были чрезвычайно дороги Николаю Семёновичу Лескову (1831–1895). Он отдавал дань глубокого уважения «сильному и свежему» таланту своего старшего литературного собрата и знаменитого земляка – писателя-орловца. На протяжении всего своего писательского пути и даже на закате дней Лесков продолжал отстаивать тургеневское литературное наследие.

Показательно, что в лесковской «Автобиографической заметке» (1882–1885?) первым и главным из писательских имен было названо имя Тургенева. Его «Записки охотника» (1847–1852) Лесков, знавший народ «в самую глубь», как «самую свою жизнь»¹ (XI, 12), признал своего рода «учебником» жизни и литературного мастерства. Об этом «учительном» значении, а также о глубочайшем эмоционально-нравственном воздействии тургеневского цикла свидетельствует следующее лесковское признание: «Когда мне привелось впервые прочесть “Записки охотника” И.С. Тургенева, я весь задрожал от правды представлений и сразу понял, что называется искусством. Всё же прочее <...> мне казалось деланным и неверным» (XI, 12).

Тургеневское творчество – глубоко правдивое, не имеющее фальшивых нот, – было своего рода камертоном для Лескова. Более того – по словам сына писателя, Тургенев был для Лескова «литературным богом». Андрей Николаевич Лесков свидетельствовал: «Первая книга после Библии, которую дал мне отец читать, была “Записки охотника”. <...> Тургенева отец считал выше Гончарова как поэта. Каждое новое произведение Ивана Сергеевича было событием в жизни нашего дома»².

Таким образом, Тургенев и его художественный мир постоянно занимали писательское сознание Лескова, были у него и на слуху, и на устах. Неудивительно, что эту «привязанность» он перенес на страницы своих книг.

Имя Тургенева не сходит со страниц беллетристики и публицистики, эпистолярного наследия и воспоминаний Лескова на протяжении всего его творческого пути – от начала до того периода, который сын писателя Андрей Николаевич Лесков назвал «путем к маститости», «в зените чтимости и на закате дней»³. Нередко в художественную ткань лесковского текста органично вплетаются тургеневские цитаты, созвучные настроению «позднего» Лескова и идейно-художественному пафосу его произведений: например, лирическая медитация эпилога романа Тургенева «Дворянское гнездо» (1858): «Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!» (XI, 421) («Колыванский муж» (1888); письма).

В журнале «Церковно-общественный вестник» Лесков опубликовал цикл статей «Чудеса и знамения. Наблюдения, опыты и заметки» (1878)⁴. Характеристику событий, описанных в Деяниях, –

«чудеса на небе вверху и знамения на земле внизу»; «много чудес и знамений совершилось через Апостолов»; «Ты простираешь руку Твою на исцеление и на соделание знамений и чудес именем Святого Сына Твоего Иисуса» (Деяния. 2: 19, 43; 4: 30) – писатель наполнил актуальным смыслом, аналитически выявляя «болевые точки» современной России.

Одну из статей данного публицистического цикла Лесков посвятил Тургеневу – именно в тот переломный период, когда автор «Отцов и детей» объявил о своем намерении прекратить литературную деятельность.

Вовсе не случайно для отклика на взбудоражившее общественность событие о намерении Тургенева «положить перо» Лесков избирает страницы «Церковно-общественного вестника», с которым он много и плодотворно сотрудничал в 1870–1880-е годы. Это издание привлекало писателя, горячо убежденного в том, что в Евангелии сокрыт «глубочайший смысл жизни» (XI, 233), стремлением к христианскому деланию, умением быть «беспристрастным», сохранить «в своем скромном положении всю свободу отношений к вопросам жизни нашего общества»⁵.

Редакция журнала в неподписной «Литературно-общественной заметке (По поводу прекращения литературной деятельности И.С. Тургенева)» (1878) высказывалась в защиту «ветерана нашей художественной литературы Ивана Сергеевича Тургенева»⁶ незадолго до появления статьи Лескова, который продолжил поднятую тему «об этом же высокопочтенном лице, о его положении, о его обидах и о его грустных намерениях “положить перо и более за него не братья”» (2).

С лесковской точки зрения, заявленное Тургеневым намерение столь общечеловечески значимо, что произнесенный им «обет молчания» никак «нельзя пройти молчанием» (2). Роль писателя в жизни и развитии России столь велика, что деятельность власть предержащих, сильных мира сего не идет ни в какое сравнение: «Его (Тургенева. – А. Н.-С.) решимость “положить перо” – это не то что решимость какого-нибудь министра выйти в отставку» (2).

О напускной значительности высоких чиновных персон – важных с виду, а по сути никчемных, непригодных к живому делу, к самоотверженному служению Отечеству (уместно вспомнить поэтические строки «Колыбельной песни» Н.А. Некрасова:

«Будешь ты чиновник с виду И подлец душой»), – Тургенев высказался в романе «Новь» (1877): «У нас на Руси важные штатские хрипят, важные военные гнутят в нос; и только самые высокие сановники и хрипят и гнутят в одно и то же время».

Лесков подхватил и развил эту выразительную характеристику «крупносановных» людей, по долгу службы призванных заботиться о благе страны, а на деле составляющих «несчастье России»: «...в его (Тургенева. – А. Н.-С.) последнем романе: это или денежные глупцы, или проходимцы, которые, добившись генеральства на военной службе, “хрипят”, а по штатской – “гундосят”. **Это люди, с которыми никому ни до чего нельзя договориться, ибо они не хотят и не умеют говорить, а хотят или “хрипеть”, или “гундосить”** (выделено мной. – А. Н.-С.). В этом скука и несчастье России» (3). Поистине – универсальный портрет «крапивного семени» неистребимой бюрократии. Лесков обнажает ее низменные «зоологические» черты: **«Надо начать по-человечески думать и по-человечески говорить, а не хрюкать** (выделено мной. – А. Н.-С.) на два давно всем надоевшие и раздражающие тона» (3).

Писатель отводит своему старшему земляку первостепенное место не только в отечественной словесности, но и в общественной жизни России: «Иван Сергеевич – лицо слишком крупное среди всех наших величин. <...> На художественных образах Ивана Сергеевича совершался подъем нашего вкуса и чувства; он силою своего вдохновения раздул в наших сердцах божественную искру сострадания и участия к “крепостному человеку” – искру, обратившуюся в пламя» (2). «Божественная искра», зажженная Тургеневым, для Лескова-христианина – не просто словесно-поэтический образ.

В тургеневских типах, по верному лесковскому суждению, выражена квинтэссенция социально-психологического состояния современной эпохи: «О Тургеневе говорили, что, прежде чем что-либо задумать и писать, он приглядывался и прислушивался к тому, что говорят и чем сильнее занимаются в обществе. Оттого будто бы, когда появлялось его произведение, где описывался известный тип и характер, в обществе чувствовали, что это что-то знакомое, что об этом именно думали, говорили и художник в своем произ-

ведении только осветил и разъяснил то, что мелькало в умах, но представлялось смутно и неясно» (XI, 146).

Вывод Лескова о громадной роли Тургенева в духовно-нравственной жизни страны: «Он представитель и выразитель умственного и нравственного роста России», – заострен против недостойных выходов тех, кем «многократно, грубо и недостойно оскорбляем наш благородный писатель» (2).

Либералы действовали «грубо, нахально и безразборчиво»; консерваторы «язвили его злоехидно» (2). Тех и других Лесков уподобляет, используя сравнение Виктора Гюго, хищным волкам, «которые со злости хватались зубами за свой собственный хвост» (2). «Осмеять можно все, – замечает автор статьи, – как все можно до известной степени опошлить. С легкой руки Цельзия было много мастеров, которые делали такие опыты даже над самым учением христианским, но оно от этого не утратило своего значения» (3).

Лесков горячо выступил в защиту «генерала от литературы» Тургенева – «слишком крупного среди всех наших величин» – от всякого рода «литературных (и не только литературных. – А. Н.-С.) хамов» (2). Травлю великого русского писателя устраивала не одна литературная критика. Подключились дворянство и бюрократия – в гнуснейших проявлениях чиновничьего чванства.

Лесков изложил подлинные факты непочтительного отношения к Тургеневу даже со стороны его земляков – орловского дворянства и чиновной братии. Этот невыдуманный, практически не известный широкому кругу читателей «рассказ кстати» заслуживает того, чтобы привести его почти полностью.

Лесков пишет: «И у меня есть пример, как относится к Тургеневу среда очень ему близкая, которая могла бы по преимуществу показать свое уважение к нашему писателю, – это его земляки в самом тесном смысле слова, – орловское просвещенное дворянство.

Несколько лет назад (когда уже Тургенева сильно порицали в литературе) я гостил летом у моего двоюродного брата, орловского предводителя дворянства, и в одном разговоре о Тургеневе заметил:

– Чтобы хоть вам выразить свое сочувствие Ивану Сергеевичу, которым может гордиться ваша среда: хоть бы одну стипен-

дию его имени учредили в своей гимназии да хороший портрет его повесили в читальной комнате дворянского собрания!

Брат улыбнулся и отвечал:

– К сожалению, это невозможно.

– А почему?

– А потому, что он у нас не пользуется большими симпатиями.

– За что же?

– Да так... Эти его “освободительные идеи”, и прочее... Куда тут о нем заговаривать?

Так о нем и там, на стогах града, который может гордиться честью его рождения, “неудобно заговаривать”. **Это уже совсем доля пророка, которому нет чести в отечестве своем** (выделено мной. – А. Н.-С.).

<...> и вот после одной из самых недавних побывок Тургенева, один личард особых поручений (в значении – верный слуга, лакей; раболепный чиновник. – А. Н.-С.), обращающийся при докладе у одного сановника, рассказал, как “они дали Тургеневу *аса-же*”, т.е. пустили его, по его обер-офицерскому чину (низший офицерский чин от 14-го (последнего) до 9-го класса в “Табели о рангах”. – А. Н.-С.), самым последним. И этот господин, пожалуй, не лгал: теперь это вполне статочно. По крайней мере, явные и тайные советники (тайный советник – гражданский чин 3-го класса в “Табели о рангах” – соответствовал высшим государственным должностям. – А. Н.-С.), при коих мне довелось слышать рассказ об этом крупном событии, находили, что это так и следовало. “Прежде всего-де *порядок*”.

Таким-то способом эти знаменитые люди и сподобились дать почувствовать европейски известному соотечественнику свое **департаментское величие** (выделено мной. – А. Н.-С.)! И они рады, они хвастались, что нашлись, как отомстить Тургеневу» (4–5).

Мало изменилось такое отношение к классику мировой литературы и у нынешних его чиновных и нечиновных соотечественников. По обыкновенному бюрократическому заведению канцелярское ничтожество устраивает свою гаденькую «мечь» великому писателю за его талант и свою бездарность.

«Крупному человеку у нас всякий ногу подставит и далеко не пустит, а ничтожность все будет ползти и всюду проползет»⁷, –

говорится в другой лесковской статье – «Заповедь Писемского» (1885).

Впрочем, уже весело замечает Лесков о Тургеневе, «Иван Сергеевич был отомщен каким-то отставным “корнетом Отлетаемым”, который, не любя дожидаться, назвал себя самым большим советником и вошел в рай первым» (5).

Независимый в своей христианской позиции – вне партий и так называемых «направлений» – Лесков и в данном случае также выступил против «направленской лжи» (X, 243) и «узости». Он высоко ценит Тургенева за то, что писатель, верный правде художественного факта – «едва ли не самой важной правде», – не потакал «вкусам и наклонностям того или другого направления» – **«направленской фантазмагории»** (выделено мной. – А. Н.-С.): «Изображенные им лица по преимуществу не отвечают требованиям направленной прямолинейности, которая желала бы видеть в Базарове или рыцаря без пятна и упрека, или негодяя, тогда как он только то, что есть. <...> Но художник был ни на той, ни на другой стороне. **Он был просто на стороне правды**» (курсив Лескова; выделено мной. – А. Н.-С.) (3–4).

Из-за чего же Тургенев решил «положить перо»? Лесков размышляет: «Из-за того, что с ним грубо обошлись? Это едва ли достойно его благородного характера и крупного дарования <...> у нас грубо обходятся со всеми, кроме тех, с кем не смеют так обходиться. Но что же с этим делать? Неужто сейчас и бежать, надув губу, как барышня среднего круга, которая всем обижается? Это не лучшая черта в характере общественного человека» (4).

Со всей прямоотой, свойственной его кипучей натуре, Лесков упрекает Тургенева за «едва ли зрело обдуманное и во всяком случае недостойное его решение не брать пера в руки». В то же время этот вынужденный «*почтительный укор*» высоко ценимому писателю продиктован «любовью и почтением» к нему. Однако по праву тех, «кто любят и ценят» Тургенева (Лесков, без сомнения, наделен всей полнотой этого права), он указывает на «недостаток мужества при некотором излишнем *самолюбии*, скрывающем от его (Тургенева. – А. Н.-С.) нынешней наблюдательности всегдашнюю, неизменную *любовь* к нему истинно образованных людей» (4).

С законной гордостью говорит Лесков и о своем родном городе, подарившем мировой культуре знаменитого писателя-земляка: «В Орле увидел свет Тургенев, пробуждавший в своих соотечественниках чувства человеколюбия и прославивший свою родину доброю славою во всем образованном мире». В то же время с болью он признает горькую библейскую истину о судьбе пророка в своем отечестве: в России писатель с мировым именем должен разделить «долю пророка, которому нет чести в отечестве своем» (5).

Автор «Чудес и знамений» для полноты картины приводит факты о том, как готовились поляки к общенациональному празднованию юбилея их романиста Крашевского, который, по мнению Лескова, «стоит чего-нибудь только за неимением лучшего на их полнейшем литературном безлюдье» и недостоин того, «чтобы понести портфель за нашим европейски известным Тургеневым» (4). С горечью и болью это сопоставление продолжено в бесподписной статье «Успех Крашевского» (1878): «Поздравляем господ поляков с умением уважать и ценить своих писателей и не без любопытства ждем: чем они еще искусятся пристыдить нас за наше жестокое обращение со своими замечательными людьми»⁸.

Писатель считает, что из-за «подобных противных пустяков» **нельзя отворачиваться от русской жизни «лучшим людям, чтобы не предать в ней все целиком людям худшим»** (выделено мной. – А. Н.-С.) (5). Лесков убежден, что в принятии ответственных решений выдающимся писателем должны руководить не «обидчивость», не излишнее «самолюбие» и не упадок мужества в окружении стана «злосудных» врагов-злопыхателей (к слову, собственную литературную судьбу Лесков не раз обозначал поэтическими строками: *«Здесь человека берегут, Как на турецкой перестрелке»*), а только любовь – к Родине и ее людям, кому необходим честный и чистый голос великого русского художника слова.

Лесков напоминает о заветах евангельской любви и прямо Тургеневу адресует слова, выделенные в статье «Чудес и знамений» курсивом: *«любовь <...> никогда не перестает»*, – стремясь побудить писателя отказаться от решения перестать творить: «Любовь долго терпит, милосердствует, не гордится, не раздражается – все покрывает, всему верит, всего надеется, все пере-

носит и *никогда не перестает*, хотя и языки умолкнут и знание упразднится» (1 Кор. 13: 4–8)» (5).

Проводя сопоставление писательских воззрений своих крупнейших современников – Достоевского, Тургенева, Л. Толстого, – которых русская общественность одинаково нарекла «великими учителями» (XI, 155), Лесков в статье «О куфельном мужике и проч.» (1886) определил тургеневскую литературную позицию как гуманистическую: «Достоевский был православист, Тургенев – гуманист, Л. Толстой – моралист и христианин-*практик*. Которому же из этих направлений наших трех учителей мы более научаемся и которому последуем?» (XI, 156).

Собственные мировоззренческие установки и идейно-художественные искания Лескова – самобытнейшего писателя русского – в этот контекст не укладываются. Так, они не исчерпываются понятием «гуманизм», поскольку оно, по верному замечанию Д.С. Лихачёва, не передает «всей гаммы сочувствия и любви»⁹, которая свойственна творчеству Лескова. Его художественный мир одухотворяется идеей христианского подвижничества, праведничества.

Замечательные образы праведников оживали и в тургеневском творчестве (например, Лукерья – героиня рассказа «Живые мощи» из цикла «Записки охотника» (1847–1852) – напоминает сострадательно-одухотворенные женские лики русских икон).

Полузабытая лесковская статья «Пустозвон Питча о Тургеневе» (1884)¹⁰ важна тем, что была направлена на защиту Тургенева от неосновательных нападок газеты А.С. Суворина «Новое время». Писатель обратился с письмом к своему «коварному, но милому благоприятелю»¹¹ (как он называл Суворина) по поводу своей полемики с редакцией «Нового времени» о Тургеневе. Лесков указал, что не может оставлять без внимания и не замечать невежественных попыток превратного толкования дорогого для него тургеневского творчества: «Есть вопросы, мне очень дорогие и близкие. Когда о них пишут неверно, я не утерплю и замечу. <...> Тем, кого это досадует, – лучше бы не сердиться, а стараться быть сведущее»¹².

В статье «Писательская кабала» (1894) Лесков уже на закате дней с характерных для него литературно-общественных позиций продолжает отстаивать тургеневское художественное наследие.

Тема этой поздней статьи перекликается с дебютной публикацией Лескова, обозначенной постановкой духовной христианской темы. Первым печатным лесковским произведением явилась статья о распространении Евангелия на русском языке <«О продаже в Киеве Евангелия»> (1860). Вступивший на литературное поприще молодой автор, ратуя за распространение в русском обществе духа христианства, высказал озабоченность по поводу того, что Новый Завет, тогда только появившийся на русском языке, доступен не всем. С самого начала творческого пути писатель определился в своих созидательных установках. Первая его корреспонденция явилась *«духовным компасом»*, указавшим автору магистральное направление всего его творчества: «Случайно или умышленно, — отмечал биограф П.В. Быков, — но Лесков словно наметил в ней (заметке. — А. Н.-С.) программу <...> всей будущей своей деятельности, которая была посвящена на борьбу с неправдою, с невежеством, со всеми темными сторонами жизни, на горячую проповедь добра, любви к ближнему, всего светлого, честного, прекрасного»¹³.

Поднятая в крохотной заметке проблема оказалась столь живоотрепещущей, что получила большой общественный резонанс¹⁴. Написанное «на злобу дня» пережило «сиюминутность» газетного существования. Важность той давней публикации отмечалась даже и 30 лет спустя. В 1890 г. «Новое время» указало на первую лесковскую «корреспонденцию из Киева, в которой автор скорбел о том, что в местных книжных магазинах Евангелие, тогда только изданное на русском языке, продается по ценам возвышенным, вследствие чего много людей небогатых лишены возможности приобрести книгу слова Божия»¹⁵.

Лесков отметил тогда «новую» и «радостную» возможность «удовлетворения насущной потребности читать и понимать эту книгу», переведенную «на понятный нам язык»¹⁶. В то же время автор заметки с возмущением пишет о книготорговцах, усмотревших в давно ожидаемом «русском» Евангелии всего лишь ходовой товар и сделавших его предметом бессовестной наживы.

В дописательские годы сам Лесков занимался делами коммерческой фирмы и хорошо знал экономические законы. Однако в данном случае автор «Корреспонденции (Письма г. Лескова)» справедливо требует отличать в книжной торговле «дело Божеское»

от спекулятивно-коммерческого: «Как же книгу, назначенную собственно для общего употребления всех и каждого, сделать такою недобросовестною спекуляциею?»¹⁷. Автор заметки особенно огорчен тем, что переведенное на русский язык Евангелие, ставшее доступным для понимания простых людей, не попадет в руки паломников со всей Руси, которые «всегда покупают в Киеве книги духовного содержания»: неимущий киевский «пешеход-богомолец» «принужден отказать себе в приобретении Евангелия, *недоступного для него по цене*»¹⁸.

Итак, «душеполезное чтение» и «цена», «христианская душа» и «кошелек» – эти полярности, в которых мир духовный противостоит миру вещественному, показывал Лесков на протяжении всего творческого пути – с момента своей первой статьи до «прощальной повести» «Заячий ремиз» (1894).

Как и в дебютной своей публикации, в которой начинающий автор выступил против беззастенчивых спекуляций с Евангелием, Лесков в статье «Писательская кабала», написанной за год до смерти, снова возвышает свой голос в защиту духовности, поднимая важную социально-нравственную проблему, которая имеет также правовой, юридический аспект.

Речь идет об авторском праве, а также о проблеме книгоиздательства, о распространении и доступности для самой широкой читательской аудитории доброкачественной духовной пищи из сокровищницы русской литературы – имя Тургенева и его произведения поставлены здесь на первое место.

Поводом для написания статьи послужило второе издание в серии «Доступная библиотека» И.И. Глазунова тургеневских рассказов «Живые мощи» и «Муму». «Г-н И. Глазунов начал издавать “Доступную библиотеку”. <...> В чем же именно заключается, по его мнению, эта “доступность”? – задается вопросом Лесков. – Как обладатель прав на издание сочинений И.С. Тургенева, г. Глазунов в 1884 году надуумился выпускать дешевыми брошюрками (по 4, 5, 6 коп.) его рассказы из “Записок охотника”. Изданные хотя и неопратно, плохо отпечатанные, непрочны сброшюрованные, с плохим портретом Тургенева на каждой обложке, брошюрки эти, однако, бойко пошли по школам и в среде неимущих читателей благодаря, конечно, высоким достоинствам своего содержания и невысокой цене. Но г. Глазунову захотелось сделать их “доступ-

ными”: он печатает их так же неопрятно, как и раньше, снимает с обложки портрет автора и заменяет его скверным, глупым до смешного рисунком микроскопического размера, на титул ставит аляповатую рамку, перед титулом – рисунок, не подходящий к тексту и намазанный каким-то малярных дел мастером, и для большей “доступности” назначает за всю эту безвкусицу цену гораздо выше прежней...”¹⁹.

Писателя возмущает аляповатость издания произведений Тургенева, когда форма не отвечает внутреннему эстетическому содержанию гармоничного тургеневского творчества, – а также спекулятивная цена, назначаемая за вульгарно изданную книгу великого писателя и делающая таким образом чтение его произведений недоступным для народа.

Поднимая юридические вопросы об авторском праве, создатель статьи «Писательская кабала» горячо протестует против закона о сохранении прав литературной собственности за издателем в течение 50 лет после кончины писателя. Такое монопольное владение крупных книгоиздателей – «торгашей», «людей наживы и спекуляции» – литературными правами умерших и живущих писателей не может не препятствовать, по справедливому мнению Лескова, распространению творческого наследия великих художников слова для самых широких слоев читателей: «Желая набрать по несколько лишних грошей с каждой брошюрки, г. Глазунов тормозит распространение сочинений одного из наших крупнейших писателей. И может тормозить его еще 39 лет, пока, по существующему закону о литературной собственности, не истечет 50 лет со времени кончины писателя»²⁰.

Статья Лескова, хорошо знавшего книжное дело в России, подводит невеселые итоги: «В том-то вся беда и заключается, что почти все издательское дело находится в руках людей наживы и спекуляции. ...все это <...> спекулянты, аферисты, ни о каком духовном росте не помышляющие, не имеющие ничего общего с литературой, ворвавшиеся в нее с улицы. И те и другие губят писателя. А умрет он – начинают жать соки из его сочинений, кабалить и тормозить их и уверяют, будто создают “доступные библиотеки”»²¹.

Таким образом, и на склоне лет Лесков горячо защищает дорогое для него имя Тургенева от бессовестных спекуляций, ратует

за необходимость истинной, а не показной доступности для демократического русского читателя тургеневского творчества. Речь идет об особом духовно-аналитическом подходе Лескова к оцениваемым событиям общественной и литературной жизни, что позволяет писателю совместить долнее и горнее, «мимотекущий лик земной» и вековечный, непреходящий.

-
- ¹ Лесков Н.С. Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956–1958. Т. 11. С. 12. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с обозначением тома римской цифрой, страницы – арабской.
 - ² Вестник литературы. 1920. № 7. С. 6.
 - ³ Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памяткам: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 169, 359.
 - ⁴ Церковно-общественный вестник. 1878. № 19, 24, 25, 28, 33, 34.
 - ⁵ Лесков Н.С. Чудеса и знамения. Наблюдения, опыты и заметки // Церковно-общественный вестник. 1878. № 34. 19 марта. – С. 2. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страниц.
 - ⁶ См.: Б. п. Литературно-общественная заметка (По поводу прекращения литературной деятельности И.С. Тургенева) // Церковно-общественный вестник. 1878. № 27. 3 марта. С. 3–4.
 - ⁷ Цит. по: Лесков А.Н. Указ. соч. Т. 1. С. 279.
 - ⁸ Б. п. Успех Крашевского // Церковно-общественный вестник. 1878. № 40. 2 апреля. С. 5. Подшивка «Церковно-общественного вестника» за 1878 г. с многочисленными пометами сына Н.С. Лескова хранится в личной библиотеке Андрея Лескова в Орловском государственном литературном музее И.С. Тургенева. А.Н. Лесков называет указанную неподписную заметку «лесковской». По тематике публикация непосредственно связана с фрагментом статьи Н.С. Лескова «Чудеса и знамения» о Тургеневе (см.: Церковно-общественный вестник. 1878. № 34. 19 марта. С. 2–5).
 - ⁹ Лихачёв Д.С. Слово о Лескове // Литературное наследство. Т. 101: в 2 кн. – Неизданный Лесков. М.: Наследие, 1997. Кн. 1. С. 16.
 - ¹⁰ См.: Новости и Биржевая газета. 1884. 23 августа. № 232.
 - ¹¹ См.: Лесков А.Н. Указ. соч. Т. 2. С. 444.
 - ¹² Из литературного наследия Н.С. Лескова. Публикация J.-C. Marcadé // Revue des études slaves. Tome cinquante-huitième. Fascicule 3. Nikolaj Semenovič Leskov. 1831–1895. Paris, 1986. P. 438.
 - ¹³ Быков П.В. Н.С. Лесков. Воспоминания // Всемирная иллюстрация. 1890. № 20 (112). С. 333.
 - ¹⁴ Заметка была опубликована без подписи в газете «Указатель экономический» (1860. № 181. Вып. 25. С. 437); в очередном номере «Указателя экономического» (1860. № 186. Вып. 30. С. 508) появилась новая анонимная заметка на

ту же тему; с подписью: Николай Лесков – напечатана «Корреспонденция (Письмо г. Лескова)» // Санкт-Петербургские ведомости. 1860. № 135. 21 июня. С. 699–700. Эта же работа была перепечатана под заглавием «Нечто о продаже Евангелия, киевском книгопродавце Литове и других» // Книжный вестник. 1860. № 11–12. С. 105–106.

¹⁵ Б. п. // Новое время. 1890. № 5139. 21 июня. С. 3.

¹⁶ Лесков Н.С. Корреспонденция (Письмо г. Лескова) // Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: ТЕРРА, 1996. Т. 1. С. 149.

¹⁷ Там же. С. 150.

¹⁸ Лесков Н.С. <О продаже в Киеве Евангелия> // Лесков Н.С. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: ТЕРРА, 1996. Т. 1. С. 147.

¹⁹ Лесков Н.С. Писательская кабала // Литературное наследство. Т. 101: в 2 кн. – Неизданный Лесков. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Кн. 2. С. 259.

²⁰ Там же. С. 260.

²¹ Там же. С. 261.

А.Н. Николюкин

**«ЗАПИСКИ ОХОТНИКА» И.С. ТУРГЕНЕВА
И «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ» И.А. БУНИНА
(Заметки читателя)**

Аннотация. Рассмотрены разные этические подходы к изображению любви в рассказах Тургенева и Бунина.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; И.А. Бунин; «Записки охотника»; «Темные аллеи»; роль рассказчика; тема любви.

Nikolyukin A.N. «Notes of a Hunter» by I.S. Turgenev and «Dark Avenues» by I.A. Bunin (Notes of a Reader)

Summary. The article deals with the quite different ethical approaches to the theme of love in the stories by I.S. Turgenev and I.A. Bunin.

Keywords: I.S. Turgenev; I.A. Bunin; «Notes of a Hunter»; «Dark Avenues»; role of narrator; theme of love.

«Записки охотника» я начал читать в довоенном детстве («Бежин луг»), читал в юности («Ася», «Первая любовь»), перечитал, как и все Собрание сочинений, в 1970-е, работая над книгой, и вот недавно, перед 200-летием Ивана Сергеевича, прочитал снова. И каждый раз открывалось мне новое, чего не было прежде.

Бунина я в детстве не читал. Не те были времена. Лучший его сборник «Темные аллеи» стал доступен благодаря А.Т. Твардовскому в 1966 г. Из 40 рассказов три были изъяты как «нецензурные» («Гость», «Барышня Клара» и «Железная Шерсть»). Многие были «подсокращены». Нравственное лицемерие царствовало в стране, построившей социализм. В наше время появилось, через

полвека после полного французского, полное московское издание. Теперь эти книги можно сравнивать.

Я должен покаяться, потому что считаю «Записки охотника» и «Стихотворения в прозе» лучшими книгами Тургенева, выше которых он не поднимался. Что делать, у каждого свои вкусы. Одно лучшее всегда хочется сравнить с другим лучшим. Отсюда и стремление найти различия.

«Темные аллеи» совершенно отличаются от 25 рассказов Тургенева за разные годы, собранных под названием «Записки охотника». Название книги Бунина и вводного рассказа связывают со строкой «Стояла темных лип аллея» из стихотворения Н.П. Огарева. Любопытно, что завершающий, как бы итоговый рассказ книги Тургенева «Лес и степь» начинается эпитафией из «Поэмы, преданной сожжению», авторских стихов Тургенева: «...темный сад, Где липы так огромны, так тенисты».

Но сходства невелики, если не считать главной идеи Бунина и Тургенева: любовь – всегда трагедия. В мировой литературе трагедия любви глубже всего воплощена в юных Ромео и Джульетте. Зритель, читатель понимает, что если бы не такое необычное стечение обстоятельств, герои не погибли бы. Но это была бы иная любовь, иных персонажей. Трагедия любви – в ее мимолетности, мгновенности перед расставанием. Гибель любви показана у Бунина в гоголевской манере двойного прочтения – трагического для героя и саркастического, иронического для читателя (в «Митиной любви» девица Аленка, отдавшись в шалаше за пятерку, интересуется, действительно ли соседский поп дешево продает поросят).

У Бунина немало рассказов о «свиданиях». Такие рассказы «В одной знакомой улице», «Мадрид», «Антигона» тоже повествуют о свиданиях, но сколь различно описание этих свиданий. Чувственное начало, как известно, заливает все повествование Бунина в «Темных аллеях».

Иное дело любовь у Тургенева. Рассказы о любви в «Записках охотника» организуются по «охотничьему» началу. Вспомним «Свидание», «Уездный лекарь», «Мой сосед Радилов». Вот рассказ «Свидание». Охотник сидел в березовой роще осенью и, полюбовавшись окрестным видом (страница великолепного тургеневского описания красок леса), заснул «тем безмятежным и кротким сном, который знаком только охотникам». Проснувшись в своем

укрытии, он становится невольным свидетелем тайной любовной встречи красивой молодой крестьянской девушки с избалованным камердинером молодого богатого барина. У Бунина это было бы сочное изображение развернувшихся перед охотником любовных сцен в духе рассказа Мопассана «Поездка за город». У Тургенева стало изображением трагической развязки – пресытившегося камердинера, который пытается объяснить девушке, что лето кончилось, он с баринком уезжает в Петербург. У него было румяное, свежее, нахальное лицо, которое, замечает наблюдающий за всем охотник, очень часто нравится женщинам. На ее мольбы не забывать ее он равнодушно, с видом удовлетворенного самодовольства отвечал: «Я тебя не забуду, только ты будь умна, не дурачься, слушайся отца... Тебе будет сначала тяжело, точно. Ну, да, да, ты точно девка добрая, – продолжал он, самодовольно улыбнувшись, – но что же делать? Ты сама посуди! Нам с баринком нельзя же здесь остаться; теперь скоро зима, а в деревне зимой – ты сама знаешь – просто скверность. То ли дело в Петербурге! Там просто такие чудеса, каких ты, глупая, и во сне себе представить не можешь». Несмотря на ее рыдания, Виктор повернулся и ушел.

Думается, что любовь во времена Тургенева была такая же, как во времена Бунина. Но писать приходилось по-разному. Современный читатель не понял бы, почему для прощального разговора любовники выбрали уединенное место в лесу, если надо было только поговорить. Могли бы и в доме. Но охотник видел только то, что он видел, и не задавался вопросом, для чего же они все-таки решили в последний раз встретиться в лесу.

Эротическая сторона жизни оставалась вне изображения Тургенева. Его охотник не имел права увидеть что-либо иное. То же происходит в тургеневском рассказе «Уездный лекарь». Влюбленные проводят ночи напролет рядом с умирающей девушкой, которая жаждет любви с лекарем. Он тоже. Один писатель не допускает этого по этическим соображениям... А может быть, мы его не так поняли?

Невольно вспомнилась мне славная Бабушка в «Обрыве» Гончарова, хранившая тайну греха своей молодости, но раскрывшая ее для спасения Вериного падения. Здесь писатель позволил жизни взять свое, преодолеть каноны беллетристики.

С.А. Шульц

**БАЙРОН – ТУРГЕНЕВ – КАМЮ:
ОТ «ЛИШНЕГО» ЧЕЛОВЕКА
К «ПОСТОРОННЕМУ»**

Аннотация. В свете взаимосвязи творчества Тургенева с романтизмом и экзистенциализмом рассмотрены переключки между произведениями Байрона, Тургенева («Дневник лишнего человека»), Камю («Посторонний»). Категория «лишнего человека» сближена с романтизмом и экзистенциализмом (образ «постороннего»).

Ключевые слова: Байрон; Тургенев; Камю; «лишний человек»; романтизм; экзистенциализм.

Shulz S.A. Byron – Turgenev – Camus: From the «superfluous» man to «l'etranger»

Summary. In the light of the interrelation between Turgenev's art and Romanticism and Existentialism, rolls are considered between the works of Byron, Turgenev («Diary of the superfluous man»), Camus («L'Etranger»). The category of «superfluous man» is similar to Romanticism and Existentialism (the image of «l'etranger»).

Keywords: Byron; Turgenev; Camus; «superfluous man»; Romanticism; Existentialism.

Творчество Тургенева тесно связано с романтизмом и его интертекстами¹, что проявляется не только в «лиризме», «элегичности» пафоса авторского повествования, тургеневской приверженности ряду ярко романтизированных ценностей (искусство, любовь и т.п.), но и – особенно в поздний период творчества –

в интересе к «таинственному», «странному»². С другой стороны, персонологическая акцентированность тургеневского мира (внимание к персонажам с развитым чувством самости, индивидуации) предвосхищает экзистенциалистские поиски XX в. – как их предвосхитил и сам романтизм в целом.

Тургеневская повесть «Дневник лишнего человека» впервые прямо задает специфический термин / образ «лишнего человека», причем сразу в двух измерениях: персоналистической выраженности героя и вместе с тем его неканонической «странности». Всю «многозначность и подвижность смысла» заданного Тургеневым образа «лишнего человека», отмеченную В.М. Марковичем³, нельзя упустить из вида.

По точному замечанию А.А. Фаустова и С.В. Савинкова: «В случае с “лишним” человеком мы наблюдаем настоящую экспансию термина, который довольно быстро стал применяться к весьма разнородным персонажам»⁴. Далеко не во всем такая экспансия коренится в объективных обстоятельствах, притом она способна сместить коннотации и оценки ряда литературных персонажей к ложным контекстам, интертекстам, смыслам.

Процитированные авторы, рассматривая различные расширения толкования понятия «лишний человек», особо выделяют «ту линию сотворения “лишнего” человека, поворотным пунктом для которой стал “Шильонский узник” Байрона в версии Жуковского» (с. 37): «Со времен “Шильонского узника” В.А. Жуковского (1822) (включившего соответствующий оригинальный фрагмент в свой перевод байроновской поэмы) идиомы “лишний гость” обретает особое, экзистенциальное значение, формообразующее для характера “лишнего” человека: “Без места на пиру земном, / Я был бы лишний гость на нем...”»⁵ (с. 18–19). Жуковский в своем переводе, впрочем, усилил акцент байроновской коннотации исходя из логики самого Байрона. Поэт А.А. Тарковский также бегло отмечал «влияние Байрона на формирование типа “лишнего человека” в нашей литературе»⁶.

Вместе с тем, согласно наблюдению Е.Е. Дмитриевой, «существует и другая версия, выдвинутая в свое время Д.Д. Благим в комментарии к роману “Евгений Онегин”, согласно которой сам Пушкин в черновом варианте восьмой главы назвал своего героя лишним (“Кто там меж ними в отдалении / Как нечто лишнее стоит /

Ни с кем он мнится не в сношеньи / Почти ни с кем не говорит...»⁷. Здесь же Е.Е. Дмитриева справедливо говорит об ассоциировании «лишнего человека» с представлением о романтическом персонаже⁸. Последнее мнение мы разделяем полностью.

Ю.Б. Виппер, со ссылкой на А.А. Елистратову, заметил, что, теряя после эпохи Возрождения «свою цельность, человеческие характеры неизбежно мельчают. Но одновременно лишается былого величественного размаха и само представление о гармоническом развитии индивидуальности: гармоническое соотношение духовного и физического, личного и общего нередко подменяется умеренностью, сдержанностью и ограничением своих желаний и побуждений, диктуемых трезвым смыслом»⁹. Романтики – и Байрон в частности – пытались вернуть личности ее масштаб, однако уже в ее противопоставлении социуму.

Хотя изображенные Байроном экзистенциальные конфликты окрашены поэтом в политико-социальные тона, это, безусловно, не приводит его произведения к некоей узкой «социальности»: масштаб постановки им проблем универсален, нередко и теологичен («Манфред», «Каин» и др.). А.А. Елистратовой верно отмечено «противопоставление общественного и личного» у Байрона¹⁰, что в данном случае предполагает примат именно экзистенциально-метафизического измерения над политико-социальным. Последнее по-своему актуально для И.С. Тургенева в XIX в., и для А. Камю в XX в.

В письме к А.А. Фету от 10 апреля 1872 г. (по н. ст.) Тургенев отметил свойственное Байрону (наряду с Шиллером) «тонкое и верное чутье внутреннего человека, его душевной сути»¹¹. Образ «лишнего человека», как он задан Тургеневым, обнаруживает – в том числе – амбивалентную полемичность по отношению к художественной антропологии «восточных» поэм Байрона, а также к его образу Манфреда (из одноименной драматической поэмы, переводившейся Тургеневым)¹². Байрон и его мир в «Дневнике лишнего человека» имплицитно выступают, впрочем, некими «символами», эмблемами, репрезентантами романтизма, по-новому открывшего внутренний мир личности.

Чулкатурин обращается в своих записях к самому себе, но на границе между «я-для-другого» и «я-для-себя» (если использовать бахтинские термины). Если распространить убедительную логику

истолкования тургеневской повести, предложенную А. Молнар, на факт чулкатуринского существования на указанной «границе», то это обнаруживает также «его пограничное положение между жизнью и смертью»¹³.

Существование исключительно «на границе» (во всех смыслах) оставляет место для достаточно полной самоманифестации самосознания Чулкатурина, в значительной мере подражающего здесь романтическим героям – но уже в осознаваемой Чулкатуриным внеромантической (или даже антиромантической) обстановке, во внеромантическом состоянии самого исторического мира вообще. С другой стороны, существуя «на границе», Чулкатурин часто дан нам – своими же усилиями – в состоянии «я-для-себя», чем невольно игнорируется второй необходимый статус личности – «я-для-другого».

Нельзя разделить оценку И.А. Беляевой Чулкатурина как «характера <...> более чем обыкновенного, лишенного какой-либо исключительности»¹⁴. Лишний человек у Тургенева – не «незначительный», а тот, кому не нашлось места в существующей иерархии социальности, политики, быта и т.п., понятых в качестве проявлений жизни, точнее – именно *исторической жизни и жизненного мира в его историчности*. Чулкатурин имеет несомненный внутренний масштаб, но он противопоставляет себя остальным не как трансгрессивный (экстравертный) бунтарь, а только как интровертный, ушедший в себя, бунтующий скорее против себя. Могут сказать, что качество интровертности свойственно и байроновскому Манфреду, но Манфред даже в самоизоляции ставит себя выше всех. Чулкатурин же всю объемность своего «эго» «запахивает» только на себя, в результате чего читатель невольно воскликнет об «уничтожении паче гордости» и во многих аспектах будет прав. В связи с «самоуничтожением» возможно допустить христианские оттенки чулкатуринского образа, но в повести они затемнены, выдвинуты несколько приглушенно.

Хотя А.А. Григорьев считал, что повесть описывает «полное самоуничтожение перед вечностью громадного внешнего мира»¹⁵, факт «самоуничтожения» «внешнего мира» означал выход автора и героя в сферу метаистории, т.е. в область *обобщения* собственно *исторических* смыслов, к которым Чулкатурин причастен относительно, частично, но с выходом в метаисторию (через смерть

и ведущую к ней болезнь) герой способен приобщиться к ним уже сполна. Тончайшее григорьевское замечание справедливо выдвигает наперед личность Чулкатурина в ее самости и несомненной значимости, что бы герой на себя ни наговаривал.

Сквозной байроновский персонаж (повторим: для Тургенева – это скорее эмблема романтизма, романтической художественной антропологии) – «одиноким скиталец, несущий сквозь жизнь свою таинственную скорбь и свою гордую мечту о свободе»¹⁶ – «лишен» по отношению к остальным, в самом деле, экзистенциально и философски («умозрительно»). Речь идет о метафизическо-антропологических откровениях поэта (радикально заострившего противопоставление личности и общества), по поводу которых Вяч.И. Иванов дал глубокую трактовку: «<...> Для славянства он (Байрон. – С. III.) был огненным крещением духа, первую врезавшуюся в сердца, как раскаленная печать, вестью об извечном праве и власти человеческой личности на свободное самоопределение перед людьми и Божеством. <...> Перед лицом самого Бога человек – личность, и только такого человека хочет Бог»¹⁷.

Именно в таком метафизическо-бунтарском аспекте личностями являются байроновские Гяур, Конрад, Лара, Каин и т.д., не боящиеся «тягаться» ни с социумом, ни с Богом. Казалось бы, эти типажи (не типы, так как они полностью индивидуализированы и неповторимы) весьма далеки от фигуры Чулкатурина, но ведь он во многом именно с героями такого типа соотнесен, чаще через отрицание. Невысокая самооценка Чулкатурина – результат его знания о существовании личностей более «высокого» *призвания*. Чулкатурин парадоксально «лишен» также по отношению к самим «лишним» байроновским героям. На таком фоне «лишность» Чулкатурина «удваивается», становится единственной в своем роде и вообще сугубо единичной, нисколько не преуменьшая внутренний масштаб души героя.

Персонажи байроновских поэм и драм часто условны, их – несколько гипотетический для восприятия – облик вырастает из конструирования читателем заведомо разорванных «фрагментов» сюжета; такой тип нарратива афористично назван В.М. Жирмунским «вершинной композицией»¹⁸. Однако родственная, сходная организация повествования – в тургеневских записях «Дневника лишнего человека»¹⁹, нарочито фрагментарных, почти бессюжет-

ных (если не считать «вставную» историю влюбленности Чулкатурина в Лизу).

Условны (от этого в философском значении схематизированы) у Байрона описываемые ситуации противоборства героя и мира (или героя и Бога). В отличие от Байрона Тургенев имеет дело с полной конкретностью героя и окружающего его мира (как *исторического*), но у Тургенева постбайронический мир оказывается внегероичен и во многом прозаичен, а сам герой – *внешне* нереспектабелен, небросок: именно так позиционирует себя Чулкатурин и для других, и для своего собственного самосознания. Тем не менее Чулкатурин *полностью царит* в самой своей внутренней опустошенности, в своем «я» и даже распоряжается им, но не от силы или от слабости, а от своего оригинального (не похожего ни на чье) «направления воли» (термин Аристотеля). В этом «лишний» Чулкатурин – значителен; и в самом деле абсолютно сопоставим, что продемонстрировано Ю.В. Манном, с «парадоксалистом» из «Записок из подполья» Достоевского²⁰.

В начале повести задана словно «внелитературная» попытка протагониста «изложить самому себе свой характер» (472)²¹ (ведение дневника мотивируется только этим). Самоанализ, самопознание – в сократовской традиции, что не только делает героя своего рода «философом», но и приподнимает его над его «лишностью». Тщательный самоанализ Чулкатурина – это и основа его прихода к знанию о себе-«лишнем», и вместе с тем – результат этого знания и вообще этого статуса.

Поэтому трудно разделить наполнение оценки самоанализа Чулкатурина, данное А.А. Фаустовым и С.В. Савинковым: «Лишенный своего места, Чулкатурин чувствует себя безнадежно отделенным от мира, наглухо запертым в своем “Я”. Единственное, что ему остается, – обратиться внутрь себя, а это такое движение, которое самоуничтожительно по своей сути» (с. 23–25). Всякий самоанализ нацелен на «узнание» себя, поэтому не несет самоуменьшения, являясь «сократовским» по типу актом мысли и «поступком» (М.М. Бахтин), поступком-мыслью со своим смыслом. Сходное с приведенным мнением А.А. Фаустова и С.В. Савинкова замечание В.М. Марковича о «саморазрушительной рефлексии “лишних людей”»²² также спорно: хотя рефлексия – сам способ их существования, «саморазрушительна» не она, а отдельные при-

входящие (случайные, но не распознанные героем в таком качестве) моменты ее содержания и самопроживания.

Близка к оценке В.М. Марковича трактовка А. Дуккон: «В “Дневнике лишнего человека” еще теснее и сложнее переплетаются недостаток оригинальности, склонность к рефлексии и литературность героя»²³. Если тут и есть «литературность», то лишь связанная с романтическими (байроновскими и др.) претекстами и прецедентами.

Чулкатури *самому себе* признается в том, что он – «лишний», причем «к другим людям это слово не применяется» (173). Далее самооценка вновь уточняется: «Сверхштатный человек – вот и все!» (173) – т.е. словно «не предусмотренный» в самом факте своего существования.

Во время любовных коллизий в отношениях с Лизой, в соперничестве с ее поклонником князем Н* возникает крайняя степень самоуменьшения Чулкатурина: «Ревность, зависть, чувство своего ничтожества» (189) (что, однако, на первый взгляд, неожиданно сопровождается «бессильной злостью» в качестве превращенного – негативного – проявления силы); «Но я решительно потерял чувство собственного достоинства и не мог оторваться от зрелища своего несчастья» (190). Акцентирование в своем сознании «зрелища своего несчастья» означает наличие в Чулкатурине определенной жалости к себе, неотделимой от сознания своей «лишности». Саможалость *тут* выступает – парадоксально – видом скорее рафинированности «я».

О дуэли с князем говорится: «Признаюсь, мне тоже приятно было думать, что я, темный уездный человек, принудил такую важную особу драться со мной» (199). И далее: «Сознание моей глупости меня уничтожало» (203). Здесь смесь уничтожения с умилением от «высоких требований» к себе.

По точному замечанию Ю.В. Манна, «Чулкатури – не исторгнутый, не отверженный, не выпавший из человеческой общности, а как бы изначально в нее не допущенный. Его взгляд на других не сверху вниз (хотя свойственные ему наблюдательность и язвительность порою оставляют впечатление превосходства), а снизу вверх или, точнее, со стороны»²⁴. «Со стороны» – самая точная трактовка мирозерцания Чулкатурина, подчеркивающая в нем качество несомненности несмотря ни на что. Фиксация же

«не-отверженности» (манифестация несломленности) говорит не о социальных и политических причинах «лишности», а о более загадочных, до конца не артикулируемых – экзистенциальных, мистических, духовных...

Особый и принципиальный аспект записям Чулкатурина придает то, что они ведутся в преддверии ожидаемой смерти. Записи начинаются с упоминания визита врача к герою и заканчиваются практически этим же. Ожидание Чулкатуриным смерти – в его буквальных предвкушениях неминуемого: «Смерть, смерть идет. <...> Пора... Пора!.. <...> Я не нагляжусь на мою бедную, невеселую комнату, прощаюсь с каждым пятнышком на моих стенах! Насыщайтесь в последний раз, глаза мои! Жизнь удаляется; она ровно и тихо бежит от меня прочь, как берег от взоров мореходца» (214). Сравнительный оборот в последнем предложении цитаты, заметим, выражен в романтическом ключе, хотя и с несколько иронической коннотацией «поверх» нарратива, идущей от «образа автора».

В самых последних записях, однако, возникает совсем диссонирующая с общим настроем Чулкатурина запись: «Уничтожаясь, я перестая быть лишним...» (215). Тут имеется в виду не только подразумеваемое христианством величие таинства смерти и вообще перехода в мир иной, величие «оптимизма» (индивидуальной) христианской эсхатологии; здесь более широкий общемистический контекст переступания границ миров вообще, даже независимо от конфессии (ср. выраженную в предисловии Байрона к мистерии «Каин» идею о множественности миров).

Согласно верному наблюдению А. Молнар, в финале «изменяется отношение говорящего к смерти и трансформируются его прежние шаблоны. Достигнут уникальный и неповторимый результат понимания, осуществляемого во время письменных операций для образования слова и текста дневника. Именно это является главным событием бытия, которое обозначено словом **“не-лишности”**. А это неразрывно связано в произведении с самосмыслением»²⁵.

Камю применительно к «Постороннему» говорил о совпадении «общественного и метафизического»²⁶, что означает в данном случае идею о необходимости *философского* (внутреннего) бунта против мирового экзистенциального абсурда – абсурда, приравни-

ваемого в повести к торжествующему в наличном мире официозу. Мерсо на новом витке литературного развития во многом реанимирует и трансформирует родственные байронически-романтическим ценности, к которым тургеневский Чулкатурин практически полностью «вернулся» в своей смерти – признавая ее возвышающее значение, снимающее его «лишность».

Повествование «Постороннего», подобно байроновскому и тургеневскому («вершинная композиция»), построено в виде отрывочных дневниковых записей протагониста: «Перед самой казнью осужденный преступник ведет записки. Стараясь с предельной откровенностью осветить, еще раз перебрать в памяти то, что привело его в камеру смертника, и под занавес, в час последнего прощания, подтвердить, что ему не в чем себя упрекнуть»²⁷. Последние слова («не в чем себя упрекнуть») не надо понимать буквально, т.е. они обращены героем прежде всего к миру абсурда / официоза, а не к себе. Отказываясь признавать внешний мир историчным, Мерсо признает историчным (имеющим смысл) себя.

По наблюдению В.В. Шервашидзе, «с одной стороны, Мерсо – обычный мелкий служащий в одной из контор Алжира. Он ведет существование ничем не примечательное, складывающееся из серых будней и не менее тоскливых воскресений. Он сам неоднократно подчеркивает свою ординарность: “такой как все”. С другой стороны, Мерсо – воплощение абсурдного сознания, “оголенность человека перед лицом абсурда”. Как отмечает Камю, здесь речь идет “о двойном отчуждении – социальном и метафизическом”»²⁸. Чулкатурин также – с внешней стороны – в самой обыденной (преобыденной) роли. Но как и Мерсо, внутренне он в состоянии социально-метафизического (отношение к Лизе и князю, например) разлада с миром. Однако чулкатуринский разлад замаскирован под «смирение» или «соглашательство», оканчивающиеся с его смертью.

Резкий антиофициозный пафос сюжета «Постороннего» выражен А. Камю в его предисловии к американскому изданию повести: «Герой книги осужден потому, что не играет в игру тех, кто его окружает. В этом смысле он чужд обществу, в котором живет, он бродит в стороне от других по окраинам жизни частной, уединенной, чувственной (ср. с фигурой Чулкатурина. – С. Ш.). Он отказывается лгать... Он говорит то, что есть на самом деле, он

избегает маскировки, и вот уже общество ощущает себя под угрозой»²⁹.

Заметны симптомы близости Мерсо к типу «естественно-го человека», что отмечал сам Камю в своих записных книжках³⁰; это констатируется в повести с долей иронии³¹, не всегда принимаемой читателем во внимание. Так же редко отдают себе отчет в некоторой ироничности Чулкатурина-нарратора и в подразумеваемой «сверх» «прямой» наррации «Дневника лишнего человека» иронии «образа автора». Ирония «поверх» «прямой» наррации у обоих писателей выступает модусом «отрицания» (глобального сомнения в отношении наличного).

Характерно – видимо, неотрефлексированное – использование С.И. Великовским для характеристики Мерсо слова «лишний»: «Он и правда “лишний” в игре защиты и обвинения, где ставкой служит его жизнь»³². Налицо, в рамках исторической поэтики, закономерный переход от «лишнего» человека к «постороннему».

Убийство араба, совершаемое Мерсо, происходит в состоянии буквального и метафорического «ослепления»: «И тогда араб, не поднимаясь, вытащил нож и показал его мне. Солнце сверкнуло на стали <...> Все вокруг закачалось. <...> Я весь напрягся, выхватил револьвер, ощутил выпуклость полированной рукоятки»³³. По существу, Камю оправдывает акт убийства, что напоминает оправдание Байроном Каина – первого убийцы на земле, также совершающего преступление почти случайно, в состоянии обиды, «аффекта» сознания. Согласно замечанию А.С. Ромм: «В момент убийства Авеля Каин попадает во власть каких-то темных стихий. <...> Его покидает <...> строгая четкость мысли»³⁴.

Байроновский Каин убивает Авеля, пытаясь, как кажется преступнику, воззвать к лучшему мировому порядку, который не основывался бы на жертвоприношениях, крови и бездумном поклонении Богу³⁵:

Каин

Пусти! Пусти меня!

Твой бог до крови жаден, – берегись же:

Пусти меня, не то она прольется»³⁶.

Таким образом, сходство мотивов «Постороннего» и «Каина» налицо. Последние строки «Постороннего» переворачивают полусмирную «лишность» Чулкатурина в бунт со стороны Мерсо и радикализируют – в развитии – аллюзию Камю на финал «Каина»: «Для полного завершения моей судьбы, для того, чтобы я почувствовал себя менее одиноким, мне остается пожелать только одного: пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти»³⁷.

Мерсо, подобно Чулкатурину, заканчивает сюжетное действие образом собственной смерти, окончательно «оправдывающей» обоих героев.

¹ О связи творчества Тургенева с романтизмом см., напр.: *Pahomov G.S.* In *Earthbound Flight: Romanticism in Turgenev*. V. Kamkin Books, 1983; *Киселева Е.А.* Поэтика романтизма в творчестве И.С. Тургенева и Т. Шторма [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-romantizma-v-tvorchestve-i-s-turgeneva-i-t-shtorma> (Дата посещения: 01.03.2018); и др.

² Ср. уже выразительное название монографии: *Топоров В.Н.* Странный Тургенев. М., 1998.

³ *Маркович В.М.* «Дневник лишнего человека» в движении русской реалистической литературы // *Русская литература*. 1984. № 3. С. 105.

⁴ *Фаустов А.А., Савинков С.В.* Универсальные характеры русской литературы: Монография. Воронеж, 2015. С. 16. Далее ссылки на это издание в основном тексте с указанием страницы.

⁵ *Жуковский В.А.* Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 279.

⁶ *Тарковский А.А.* Байрон. Заметки на полях книги // *Тарковский А.А.* Собрание соч.: в 3 т. М., 1991. Т. 2. С. 214.

⁷ *Дмитриева Е.Е.* Романтический герой, герой нашего времени, лишний человек: К генеалогии образа // *Мир Лермонтова*. СПб., 2015. С. 443.

⁸ Там же.

⁹ *Виппер Ю.Б.* О преемственности и своеобразии эпох Ренессанса и Просвещения в западноевропейской литературе // *Виппер Ю.Б.* Творческие судьбы и история. М.: Художественная литература, 1990. С. 236.

¹⁰ *Елистратова А.А.* Байрон. М., 1956. С. 236.

¹¹ *Тургенев И.С.* Собр. соч.: в 12 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 12. С. 439.

¹² Ср. постановку проблемы «Тургенев и Байрон» в работе: *Кийко Е.И.* Цитата из Байрона в «Отцах и детях» Тургенева // *Тургенев И.С.* Вопросы биографии и творчества. Л.: Наука, 1990. С. 87–88.

- ¹³ Молнар А. Метафорическое пространство в повести И.С. Тургенева «Дневник лишнего человека» // Восток – Запад в пространстве русской литературы и фольклора. Волгоград: Перемена, 2017. С. 237–244.
- ¹⁴ Беляева И.А. Система жанров в творчестве И.С. Тургенева. М.: МГПУ, 2005. С. 94.
- ¹⁵ Григорьев А.А. И.С. Тургенев и его деятельность // Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967. С. 253–254.
- ¹⁶ Ромм А.С. Байрон. М.; Л.: Искусство, 1961. С. 27.
- ¹⁷ Иванов Вяч.И. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов Вяч.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 269–270.
- ¹⁸ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978.
- ¹⁹ «Дневник лишнего человека» заслуживает также сопоставления с «Записками сумасшедшего» Гоголя (в первой редакции названными «Клочками из записок сумасшедшего», что особенно корреспондирует с фрагментарностью тургеневского «Дневника...»): в обоих текстах силен комический элемент (что по отношению к Тургеневу отмечают редко). На родственность текстов бегло указывал еще Ю.В. Манн: Манн Ю.В. «Истинно лишний человек» (Заметки о типологии характера) // Манн Ю.В. Тургенев и др. М.: РГГУ, 2008. С. 14. Ср. в связи с разладом Чулкатурина с миром образ «бунтующего» перед смертью Акакия Акакиевича в «Шинели». Кроме того, есть переключки между этой повестью Тургенева и «Выбранными местами из переписки с друзьями» (через момент внутреннего «обнажения» личности «образов автора»), но все это заслуживает отдельного разговора.
- ²⁰ Манн Ю.В. Указ. соч. С. 23.
- ²¹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения. 2-е изд. М., 1980. Т. 4. Далее все ссылки в основном тексте по этому изданию.
- ²² Маркович В.М. О «трагическом значении любви» в повестях И.С. Тургенева 1850-х гг. // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2001. С. 286.
- ²³ Дуккон А. «Лишние люди» или шиллеровский дуализм в интерпретации Тургенева // «Литературоведение как литература». Сборник в честь С.Г. Бочарова. М., 2004. С. 125.
- ²⁴ Манн Ю.В. Указ. соч. С. 14.
- ²⁵ Молнар А. Указ. соч. С. 243. Выделено А. Молнар.
- ²⁶ Камю А. Записные книжки // Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе записные книжки. М.: Радуга, 1990. (Пер. О. Гринберг.)
- ²⁷ Великовский С.И. Грани «несчастливого сознания». М.: Искусство, 1973. С. 47.
- ²⁸ Шервашидзе В.В. Западноευропейская литература XX в. М.: Флинта; Наука, 2010. С. 210.
- ²⁹ Цит. по: Великовский С.И. Указ. соч. С. 48.
- ³⁰ Камю А. Записные книжки. С. 236.
- ³¹ Ср.: «Все мое творчество иронично» (Там же. С. 535).
- ³² Великовский С.И. Указ. соч. С. 55.

³³ Камю А. Посторонний // Камю А. Избранное. Минск, 1989. С. 69.

³⁴ Ромм А. С. Указ. соч. С. 69.

³⁵ Ср.: «Апология убийства человека человеком – один из этапов на пути к бунту» – Камю А. Записные книжки. С. 506. И еще: «Но никто не бывает абсолютно виновен, следовательно, никого нельзя приговаривать к абсолютному наказанию» (Там же. С. 470). В записях Камю немало мыслей и о фигуре Каина, и они пересекаются с записями по поводу «Постороннего».

³⁶ Байрон Дж. Г. Собр. соч.: в 4 т. М., 1981. Т. IV. С. 387, 400.

³⁷ Камю А. Посторонний. С. 110.

Н.Т. Пахсарьян

**А. ДОДЕ И И.С. ТУРГЕНЕВ:
К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОГО
ИМПРЕССИОНИЗМА**

Аннотация. В статье рассмотрены особенности творческих взаимоотношений А. Доде и И.С. Тургенева, сделан акцент не столько на биографических сведениях, подробностях дружеских связей и т.п., сколько на том, как влияло творчество русского писателя на автора «Писем с моей мельницы», какие сюжетные переклички с текстами Тургенева можно в них найти, а также на том, имело ли место ответное влияние А. Доде на автора «Записок охотника». Анализ жанрово-стилевых особенностей прозы обоих писателей дает возможность не только говорить о них как о реалистах, но и упоминать об их принадлежности к импрессионистическому течению в литературе.

Ключевые слова: реализм; импрессионизм; лиричность; живописность; литературный диалог.

Pakhsarian N.T. A. Daudet and I.S. Turgenev: Toward the problem of literary impressionism

Summary. The article deals with the peculiarities of relationship between A. Daudet and I.S. Turgenev. The focus of attention is not only biographical data, friendship and the like but also the influence of Russian writer on the author of «Letters from my windmill». The similarities of Turgenev texts can be found in this book as well as the influence of A. Daudet on the author of «Notes of a Hunter». The analyses of genre and style features of both authors make it possible to regard them as the impressionists in literature besides their bring realists.

Keywords: realism; impressionism; lyricism; picturesqueness; literary dialogue.

О взаимоотношении И.С. Тургенева с французскими писателями написано довольно много исследований и у нас, и во Франции¹. Прежде всего, специалисты подробно восстанавливают факты биографии И.С. Тургенева, анализируют его дружеские связи с французскими деятелями культуры, историю его отношений с Полиной Виардо и т.п. Другим важным аспектом компаративных исследований является изучение роли И.С. Тургенева как посредника между литературой России и Франции, как пропагандиста русской культуры на Западе. Активно изучаются и оценки творчества И.С. Тургенева французской литературной критикой². Наконец, еще одна группа работ посвящена анализу житейских и творческих взаимоотношений русского писателя с отдельными французскими литераторами: Мериме, Ж. Санд, Флобером, Мопассаном, Золя, где первенство, безусловно, принадлежит многолетнему другу Тургенева – Флоберу³.

Что же касается А. Доде, то изучение его творческого диалога с И.С. Тургеневым явно остается на втором, а то и на третьем плане по крайней мере русскоязычных литературоведческих исследований. Возможно, определенную роль играет здесь малое количество дошедших до наших дней писем писателей друг другу⁴. В монографии М.Г. Ладария, созданной на основе докторской диссертации, отдельные главы отведены лишь Мериме, Флоберу, Золя и Мопассану. В сборник переведенных работ А. Звигильского, собранный из статей, публиковавшихся ученым в «*Cahiers Ivan Tourguéniev*», не вошло его исследование «*Alphonse Daudet et Tourguéniev: une collaboration mystérieuse et une imposture posthume*»⁵. В статье А.Р. Ощепкова упоминаются эссе о Тургеневе, написанные Мериме («Иван Тургенев», 1868) и Мопассаном («Иван Тургенев», 1883), но ни слова не говорится об очерке А. Доде «Тургенев в Париже» (1880, опубл. 1883), который в свое время вызвал большой интерес и был опубликован одновременно во Франции, России и Англии. Напечатанный в сборнике «И.С. Тургенев в воспоминаниях современников»⁶, этот очерк снабжен комментариями и примечаниями, но они касаются прежде всего истории знакомства писателей, их отношения друг к другу, отзывов о тех или иных произведениях, оставленных каждым из них, и т.п. Главное место в этих комментариях занимает интерпретация неожиданно резкого отзыва И.С. Тургенева об А. Доде, при-

веденного в воспоминаниях И.Я. Павловского 1887 г. («Доде! Какое ничтожество! Он всего лишь подражатель Диккенса...»), описана как реакция самого французского писателя на этот отзыв, так и последующее разрешение возникшего недоразумения благодаря вмешательству литератора И.Д. Гальперина, собравшего свидетельства о совсем иных, доброжелательных отзывах, услышанных от Тургенева другими литераторами. В наши дни важную роль в прояснении отношений А. Доде и И.С. Тургенева сыграло поступившее в собрание Государственного музея А.С. Пушкина письмо русского писателя к А. Доде от 3 февраля 1883 г. Анализ этого письма в статье Е.И. Потёминой дает возможность согласиться с выводом исследовательницы о проявлении искренних дружеских чувств И.С. Тургенева к своему французскому собрату⁷.

В то же время, насколько известно, в отечественном литературоведении не существует работ, в которых бы был представлен подробный сравнительный анализ произведений А. Доде и И.С. Тургенева, хотя влияние русского писателя на французского неизменно констатируется в общем виде, подкрепляясь восторженными отзывами последнего. Что же касается переклички тургеневских текстов с произведениями А. Доде, то это и вовсе остается за рамками внимания ученых. Характерно, например, что разговор о мировом значении «Записок охотника»⁸ обходится без указаний на влияние их на «Письма с моей мельницы», приводится лишь хвалебный отзыв А. Доде об этой книге. Об «очевидном сходстве «Писем с моей мельницы» и «Записок охотника»» упоминается в переведенной с французского статье А. Фифиса⁹, тогда как в статье отечественной исследовательницы упоминается лишь «гипотеза о связи замысла «Записок охотника» с «охотничьими рассказами» Луи Виардо»¹⁰. Но и в статье французского литературоведа «очевидность» сходства произведений Доде и Тургенева позволяет ему не останавливаться на их подробном сравнительном анализе, ограничиваясь ссылкой на работу А. Звигильского¹¹, одного из самых известных специалистов по творчеству И.С. Тургенева во Франции. Собственно, только статья А. Звигильского «Альфонс Доде и Тургенев: Тайнственное сотрудничество и посмертная клевета»¹² специально рассматривает параллели между сочинениями обоих писателей, но она и акцентирует внимание на эпизодах их биографии. Тем не менее во французской литературной

науке утвердилось представление об особенно очевидных жанрово-стилистических переключках между рассказами «Бежин луг» Тургенева и «Звезды» Доде, а также замечено, что 19 глава тургеневского романа «Новь» (1877) опирается на сюжетную канву рассказа «Старики» (1868) из «Писем с моей мельницы». Подробный сопоставительный анализ этих текстов – дело будущего, весьма перспективного исследования.

Думается, однако, что следует вести речь не просто о тех или иных прямых заимствованиях писателей друг у друга, а о более глубоком сходстве их творческой манеры, позволяющем поставить вопрос об их близости к импрессионистскому течению.

Что касается А. Доде, то такая постановка вопроса отнюдь не нова. Наряду с Золя, Малларме, Гонкурами, Гюисмансом, Рембо, Верленом и Бурже имя и произведения Доде фигурируют в недавней монографии «Литературный импрессионизм»¹³; в статье о стихотворениях в прозе А. Доде идет речь об импрессионистическом стиле его поэзии, которому присущи «деликатность, чувствительность, впечатлительность и ритмичность»¹⁴. А импрессионизму прозы писателя посвящена глава в книге «Ритмы. История, литература»¹⁵. Более того, еще Ф. Брюнетьер вскоре после выхода романа А. Доде «Короли в изгнании» (1879) завел разговор об импрессионизме писателя в своей статье «Импрессионизм в литературе», которая позднее стала главой его книги «Натуралистический роман» (1883). Критик писал: «Что бесспорно, так это что г-н Доде романист не в обычном смысле слова; что несомненно, так это что он – художник и поэт. И именно смесь в нем художника и поэта я попытался охарактеризовать одним словом, когда назвал его *импрессионистом* в романе»¹⁶.

Иная ситуация в случае с И.С. Тургеневым, которого рассматривают в первую очередь как писателя-реалиста. Отмечая своеобразие прозы писателя среди произведений других реалистов, обычно говорят о поэтичности, лиричности его прозы, о сохранении романтических тенденций, о своего рода сплаве романтизма и реализма. Когда анализируется поэтологическая связь между тургеневскими стихотворениями в прозе и французскими «*poèmes en prose*», то подробному сопоставлению подвергается романтический образец жанра, «Гаспар из тьмы» А. Бертрана¹⁷, тогда как подобные сочинения А. Доде даже не упоминаются.

Между тем сам французский писатель проникательно ощущал импрессионистический характер манеры Тургенева. Не случайно он восторженно признавался автору «Внешних вод» в письме: «Никогда еще Вы не писали ничего более изысканного, более прозрачного. Здесь воспроизведено впечатление (impression) ночи и воды поистине удивительно. Вдыхаешь аромат полевых цветов, не видя их»¹⁸.

Однако разговор об импрессионизме в связи с творчеством Тургенева в российском литературоведении заходит гораздо реже, чем во французском при определении поэтики произведений А. Доде, что, возможно, объясняется представлением отечественных специалистов о том, что русский литературный импрессионизм возник позднее, чем французский, к нему относят писателей рубежа XIX–XX вв., а более всего – начала XX в., и самое раннее имя здесь – А.П. Чехов¹⁹. Даже обратившись в докторской диссертации к проблеме «Тургенев и импрессионизм», литературовед подчеркивает: «Тургенев и его последователи XX века – реалисты по методу, но в их произведениях проявляются черты романтического видения мира, романтические тенденции, которые придают их прозе особый лирико-поэтический, импрессионистический колорит»²⁰ и формулирует следующее положение: «И.С. Тургенев был предшественником лирико-романтического начала в русской литературе XX в. и стоял у истоков некоторых модернистских явлений, импрессионизма, в частности, что объясняется сущностью его художественного метода: реалистического, но окрашенного романтической субъективностью»²¹. Любопытно, что в начале XX в. Д.С. Мережковский не сомневался в импрессионистическом характере по крайней мере некоторых произведений И.С. Тургенева: «Ценность Тургенева-художника для литературы будущего <...> в создании импрессионистического стиля, который представляет собой художественное образование, не связанное с творчеством этого писателя в целом»²².

Действительно, если пристальнее взглянуть на поэтику «Записок охотника», «мистических повестей» и стихотворений в прозе И.С. Тургенева, то их анализ с точки зрения формирования импрессионизма в русской литературе и культуре представляется необходимым. Это ясно поняли французские исследователи, организовавшие в ознаменование 200-летия со дня рождения И.С. Тур-

генева в Буживале в марте 2018 г., помимо других мероприятий, лекцию на тему «Русский импрессионизм во Франции». Если же вернуться к конкретному сопоставлению Доде – Тургенев, то такой анализ позволит уловить не только житейски-биографическую, но и творческую близость русского писателя к А. Доде – прежде всего, как к автору «Писем с моей мельницы», «Рассказов по понедельникам» и стихотворений в прозе. Но обозначенная задача требует более широких рамок исследования, чем это возможно в небольшой журнальной статье.

-
- ¹ Не ставя задачу составления полной библиографии, назову только наиболее новые работы: *Ладария М.Г.* И.С. Тургенев и писатели Франции XIX века. Тбилиси: Изд. Тбилисского университета, 1987. 216 с.; *Генералова Н.П.* И.С. Тургенев: Россия и Европа. Из истории русско-европейских литературных и общественных отношений. СПб.: РХГИ, 2003. 584 с.; *Карантеева И.Л.* И.С. Тургенев в диалоге русской и французской культур // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2008. № 1. С. 243–247; *Ощепков А.Р.* Восприятие творчества Тургенева во Франции и Англии XIX века // Культурные константы. 2008. № 3. С. 41–46; *Звигильский А.* Иван Тургенев и Франция. М.: Русский путь, 2010. 336 с. Последняя книга представляет собой сборник переводных статей известного французского исследователя творчества Тургенева. См. также материалы журнала: *Cahiers Ivan Tourguéniev*, Pauline Viardot, Maria Malibran. 1977–2010. N 1–34.
- ² См., напр.: *Саввина Э.Р.* И.С. Тургенев во французской критике 1850–1880-х годов. Дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2003. 158 с.; *Воскресенская Н.А.* Русский национальный характер в «Записках охотника» И.С. Тургенева и его восприятие во французской литературной критике и переводах XIX–XX вв. Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2014. 205 с. Стоит упомянуть и статью американского ученого, посвященную оценкам Тургеневым французских писателей: *Kapler R.G.* Ivan S. Turgenev as a critic of French Literature // *Comparative literature*. 1968. Vol. 2. N 2. P 133–141.
- ³ См.: *Пумпянский Л.В.* Тургенев и Флобер // *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 489–505; *Толова Г.* Тургенев и Флобер // Филолог. Пермь, 2009. Вып. 9. Режим доступа: http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_9_166
- ⁴ Имеющиеся немногие письма опубликованы А. Звигильским в кн.: *Gustave Flaubert / Ivan Tourguéniev. Correspondance* / A. Zvigilsky éd. P.: Flammarion, 1989. 368 p.

- ⁵ *Zviguilsky A.* Alphonse Daudet et Tourguéniev: une collaboration mystérieuse et une imposture posthume // *Cahiers Tourguéniev*. 1997. Vol. 21. N 1. P. 63–75.
- ⁶ *Петров С.М., Фридлянд В.Г.* И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит.-ра, 1983. Т. 2. 557 с. С. 490–493.
- ⁷ *Потёмкина Е.И.* И.С. Тургенев и А. Доде (об одном автографе И.С. Тургенева в собрании Государственного музея А.С. Пушкина) // *Спасский вестник*. Спасское-Лутовиново, 2010. № 18. С. 104–110.
- ⁸ *Алексеев М.П.* Мировое значение «Записок охотника» // «Записки охотника» И.С. Тургенева (1852–1952). Сборник статей и материалов. Орел: Орловская правда, 1955. С. 36–118.
- ⁹ *Фифис А.* Альфонс Доде – сотрудник Петербургской газеты «Новое время» // *Тургенев И.С.* Новые исследования и материалы. М.; СПб.: Альянс – Архео, 2009. Вып. 1. С. 209–218.
- ¹⁰ *Карантеева И.Л.* И.С. Тургенев в диалоге русской и французской культур // *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*. 2008. № 1. С. 243–247. С. 244.
- ¹¹ *Zviguilsky A.* Les écrivains français d'après leur correspondance inédite avec Ivan Tourguéniev // *Cahiers Tourguéniev*. 1977. N 1. P. 18–19.
- ¹² См. сн. 4.
- ¹³ *Pouzet-Duzer V.* L'impressionisme littéraire. Saint-Denis: PU de Vincennes, 2013. 350 p.
- ¹⁴ *Hamon Ph., Abai A.* Alphonse Daudet, des poèmes à la prose poétique. Une trajectoire emblématique du XIX siècle // *La Poétique*. Téhéran, 2014. N 4. P. 7–21. P. 10.
- ¹⁵ *Dufstef A.-S.* Daudet, un impressioniste littéraire // *Rythmes. Histoire, littéraire / M. Blaise, A. Vaillant dir.* Montpellier: PU de la Méditerranée, 2000. 443 p. P. 135–149.
- ¹⁶ *Brunetière F.* Le Roman naturaliste. P.: Calmann-Lévy, 1883. 371 p. P. 82–83.
- ¹⁷ *Рыбина М.С.* «Senilia. Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева и «Гаспар из тьмы» А. Бертрона: поэтика жанра. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 205 с.
- ¹⁸ *Zviguilsky A.* Les écrivains français d'après leur correspondance inédite avec Ivan Tourguéniev // *Cahiers Tourguéniev*, 1977. N 1. P. 19.
- ¹⁹ См. подробнее: *Усенко Л.В.* Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов н/Д.: Изд-во Ростов. ун-та, 1988. 237 с.; *Захарова В.М.* Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века. Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995. 363 с.
- ²⁰ *Куделько Н.А.* Традиции И.С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков. Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005. 381 с. С. 7.)
- ²¹ Там же. С. 21.
- ²² *Мережковский Д.С.* Эстетика и критика: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 177. См. также о тургеневском и чеховском импрессионизме. С. 208–209.

Т.М. Миллионщикова

ТВОРЧЕСТВО И.С. ТУРГЕНЕВА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ США

Аннотация. В статье рассматриваются работы литературоведов США, в которых исследуются мировоззрение и творчество И.С. Тургенева и его влияние на американских писателей.

Ключевые слова: И.С. Тургенев; И.А. Гончаров; Ф.М. Достоевский; В.В. Набоков; Г. Джеймс; Э. Хемингуэй; перевод художественной литературы; мировоззрение писателя; поэтический реализм; литературные связи и влияния.

Millionshchikova T.M. I.S. Turgenev in the American literary studies

Summary. The article deals with the American studies on I.S. Turgenev and on his influence on American writers.

Keywords: I.S. Turgenev; I.A. Goncharov; F.M. Dostoyevsky; H. James; E. Hemingway; literary translation; world outlook of a writer; poetical realism; literary connections and influence.

Знакомство с творчеством И.С. Тургенева в США относится к концу 60-х годов XIX в. – к тому времени, когда появился первый перевод на английский язык романа «Отцы и дети», выполненный Юджином Скайлером (Schuyler)¹.

Начальный этап историко-литературного изучения произведений Тургенева в этой стране отмечен сходством общественно-политических ситуаций: в России – после отмены крепостного права и в США – после уничтожения рабовладения.

К 1877 г., по утверждению Ванна Брукса (Brooks), интерес к творчеству Тургенева в США «вырос до размеров настоящего культа»². На 1890-е годы пришелся пик его славы, когда Констанс Гарнет (Garnett) завершила перевод всей прозы Тургенева на английский язык и в США вышло 15-томное собрание сочинений русского писателя³.

Значительную роль в знакомстве с произведениями Тургенева в США сыграли Г. Джеймс (James), Х. Бойесен (Boyesen), Т. Перри (Perry), У.Д. Хоуэллс (Howells), Ш. Андерсон (Anderson), Э. Хемингуэй (Hemingway) и другие американские писатели и литературные критики. Их внимание привлекло реалистическое творчество Тургенева-романиста – не просто «описывавшего» жизнь, а «воссоздававшего» ее (Т. Перри)⁴. М.П. Алексеев отмечал, что «непосредственное и сильное воздействие творчества Тургенева на американскую литературу пришлось на последнюю четверть XIX в., на период борьбы за идейное реалистическое искусство»⁵. Почти все эти писатели испытали глубокое влияние русского писателя на собственное мировоззрение и творчество.

Генри Джеймс (1843–1916) – горячий почитатель творчества Тургенева – называл себя учеником русского романиста. Знакомство писателей состоялось в ноябре 1875 г. За год до этой встречи Джеймс написал большую литературно-критическую статью о книге повестей «Вешние воды» и «Степной Король Лир» Тургенева⁶. В трех последующих статьях (1877, 1884 и 1897) Джеймс вновь высоко оценивал творчество русского писателя, которого называл «романистом романистов». Тема «И.С. Тургенев – Г. Джеймс» привлекала внимание многих американских славистов⁷.

В 1975 г. вышла в свет монография профессора Амхерст колледжа Дейла Э. Питерсона (Peterson) «Поэтический реализм Тургенева и Джеймса»⁸, в которой дан сопоставительный анализ творческих методов двух писателей. Генри Джеймс, особенно в начале своей писательской карьеры, часто обращался к сюжетам Тургенева и перерабатывал их, отмечает Д. Питерсон, ссылаясь на работы американских славистов. В поле зрения автора новой монографии – эстетические, культурные и личностные специфические особенности Тургенева-человека и Тургенева-художника в их

органическом сочетании, пленявшие творческое воображение его младшего современника – Генри Джеймса.

Характеризуя историко-литературную атмосферу на Западе второй половины XIX в., при которой стало возможным восприятие художественного исследования Тургенева в чужой культурной среде, американский славист задается вопросом: «Каким образом Тургеневу удалось создать столь впечатляющее изображение “прочувствованной истины”?»⁹.

Д. Питерсон характеризует художественный метод обоих романистов как «поэтический реализм», видя в нем разновидность провозглашенного американским литературоведом Доналдом Ли Фэнджером «романтического реализма»¹⁰.

Для школы «романтического реализма», основателем которой считается Бальзак, характерна, по мнению как Д. Фэнджера, так и Д. Питерсона, поэтизация действительности – в отличие от «изображения жизни в самой ее сущности», которое предстает в произведениях «чистого реализма».

Повествовательная манера Тургенева привлекла к себе симпатии американских читателей, которым наскучило морализаторство викторианской и «распущенность» французской литературы конца XIX в. Тургенев, полагает автор, содействовал тому, что американцы определили для себя реализм как «выражение культуры своей страны и эпохи», и никто не мог лучше Генри Джеймса признать этот вывод.

Исторической основой популярности Тургенева в Америке явилась традиционная дружеская политика России в отношении США со времен войны за независимость. Освобождение крестьян в России почти совпало по времени с борьбой за отмену рабства в США и породило в Америке живой интерес к русской культуре, одним из результатов которого и явилась необычайная популярность романов Тургенева.

Свидетельством раннего знакомства американского читателя с Тургеневым является письмо к Генри Джеймсу его брата Уильяма, написанное в 1889 г.: У. Джеймс с похвалой отзываясь в нем о стиле и мастерстве русского писателя. Однако до 70-х годов американские литераторы не решались дать свою оценку Тургеневу, пока европейская критика не провозгласила его «главой ныне живущих романистов». Вслед за немецким критиком Ю. Шмидтом

(Schmidt), назвавшем Тургенева в числе наиболее выдающихся представителей «поэтического реализма», в европейской критике стало общепринятым сравнивать «Записки охотника» Тургенева с «Хижиной дяди Тома» Бичер-Стоу, подчеркивая превосходство объективности и точности изображения у русского писателя над напыщенностью и сентиментальностью повествования в книге американской романистки.

Г. Джеймс в своем очерке о Тургеневе обратился к анализу художественной архитектоники его романов, высоко оценив творчество русского писателя и отметив социальную широту охвата жизни Тургеневым, чего так не хватало самому Джеймсу в его творчестве.

Один из крупнейших американских реалистов того времени У.Д. Хоуэллс писал, что Тургенев раскрыл перед американскими писателями «новый мир» – «единственно реальный мир». Этот новый мир, открытый Тургеневым, был весьма близок к художественным исканиям американских литераторов, особенно в условиях обострившегося в их среде конфликта между утверждением красоты в искусстве и призывом к выполнению общественного долга. Эпоха реконструкции, последовавшая за Гражданской войной, была ознаменована борьбой этих двух тенденций в американской культуре: стремлением покончить со всякой идеологией в искусстве и попытками создать демократическую американскую культуру.

Д. Питерсон прослеживает влияние прозы Тургенева, в частности «Рудина», на ранние романы Джеймса, особенно на «Родрика Хадсона» (1875), весьма близкого по своей направленности к эстетическим размышлениям Джеймса в очерке о Тургеневе 1874 г. В предисловии к роману «Женский портрет» (1909) Джеймс открыто признал глубину воздействия, которое оказал на него Тургенев. Однако это было заявлено лишь тогда, когда влияние русского писателя на Джеймса уже стало историческим фактом и Джеймс как писатель уже создал свою собственную художественную манеру.

Если в ранних книгах Джеймса Д. Питерсон усматривает прямое влияние Тургенева, то поздние романы писателя он сопоставляет с тургеневскими произведениями в типологическом аспекте. Помимо сходства в художественном методе он обнаруживает близость этических взглядов обоих писателей, «милосердного

видения мира», как он именует эту черту русской и американской литературы.

При сопоставительном анализе повестей «Первая любовь» Тургенева и «Что знала Мэйзи» Джеймса прослеживается близость эстетических взглядов обоих писателей. По мнению американского слависта, в творчестве и того и другого за ближайшими реалистическими горизонтами открывается некий «фантастический мир второго видения». Концепция «милосердного видения» действительности, как общая черта Тургенева и Джеймса, позволяет Питерсону объявить этих писателей «реалистами-визионерами».

В 1974–1980-х годах в США вышло трехтомное собрание писем Генри Джеймса¹¹, в которых он, в частности, сообщал своим родным, друзьям и соратникам по литературе (У.Д. Хоуэллс, Т.С. Перри) впечатления о встречах с русским писателем – «на редкость очаровательным человеком», который ему «страшно» «понравился» (из письма к брату, Уильяму Джеймсу).

Мейлер Уилконсон¹² исследует историю знакомства Э. Хемингуэя (1899–1961) с творчеством Тургенева. Высказывания Хемингуэя о литературе содержатся в его очерках, интервью и письмах, а также вкраплены в художественные тексты. К произведениям русских писателей – Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова – Хемингуэй относился как к «бесценным сокровищам».

Тургенев оказался первым в ряду русских писателей, которых Хемингуэй читал в 20-е годы в парижской книжной лавке-библиотеке Сальвии Бич. Особенно часто в сохранившемся формуляре Хемингуэя встречается имя Тургенева. В речи о Шекспире Тургенев говорил, что Шекспир сделался достоянием русской литературы. Сходные мысли высказывал Хемингуэй о Тургеневе в «Зеленых холмах Африки».

В 60-е годы в западном литературоведении наблюдался спад интереса к творчеству Тургенева. Подчас в его адрес звучали упрёки в устарелости тематики и сентиментальности стиля.

В полемику с авторами подобных утверждений вступил профессор Чарлз Моузер (Moser). В монографии «Иван Тургенев»¹³ он, акцентируя внимание на разоблачительном пафосе «Записок охотника», дает высокую оценку мастерству Тургенева-

психолога, предвосхитившего в пьесе «Месяц в деревне» тонкий психологизм чеховских пьес.

Ч. Моузер разграничивает тематику больших и малых жанров в творчестве писателя: в романах ставятся актуальные общественно-политические проблемы, в то время как рассказы и повести затрагивают камерные вопросы. Но и в тех и в других повествовательных формах Тургенев имеет дело с материалом, взятым из жизни, а не с абстрактными философскими идеями. Типология характеров действующих лиц в произведениях Тургенева выстроена на классификации человеческих типов, созданной самим писателем в его статье «Гамлет и Дон Кихот», в которой выделены «рефлексирующие» герои гамлетовского типа (Рудин, Лаврецкий) и активные, действующие личности (Инсаров).

«Лучшим романом» Тургенева американский славист считает роман «Отцы и дети», в котором писателю удалось показать, что идеалистические теории «детей», какими бы прекрасными они ни были в абстракции, не выдерживают столкновения с реальной действительностью.

Несмотря на временный отход Тургенева от социально-политической тематики и обращение к «мистике» («Призраки», «Довольно»), писатель все же оставлял возможность рационалистической интерпретации «сверхъестественных» явлений («Собака», «Стук-стук-стук»).

В последние годы жизни Тургенев работал в малых жанрах и даже вернулся к поэтическим опытам юношеских лет, выступив создателем цикла «Стихотворений в прозе», объединившего короткие, подчас всего в несколько строк, «лирические виньетки» на самые разные темы. Несмотря на тематическое разнообразие этих политических, религиозных, лирических и философских раздумий, их объединяет пессимистическое уmonoстроение автора. Постоянное присутствие в них темы смерти американский славист объясняет предчувствием близкой кончины.

«Гончаровскую проблематику» в произведениях Тургенева стремится выявить профессор Университета Джорджии (США) Елена Краснощёкова (Krasnoshchokova)¹⁴. Хотя американский славист делает оговорку, что она не затрагивает взаимоотношений двух писателей-современников: известны упреки Гончарова

(1812–1891) в заимствованиях в адрес Тургенева, что привело к частичной переработке рукописи «Дворянского гнезда».

Если И.С. Тургенев в романах (от «Рудина» до «Нови») описывал разные этапы духовных поисков идейных интеллигентов, трудно изживающих идеологические иллюзии разного толка, то Гончарова интересовал сам ход жизни, сказывающийся на сдвигах ментальности целых слоев населения.

В логике «Обыкновенной истории» с его подчинением «места» «времени» герои даны в начале романа как представители разных эпох русской истории: Александр – допетровской (детской), Петр – европейской (взрослой). Недаром «Обыкновенная история» прочитывалась и как книга о двух поколениях, о борьбе отцов и детей, предсказавшая по-своему роман Тургенева.

Психологическая достоверность Лизаветы Александровны подтверждается сопоставлением ее истории с бурной драмой тургеневской героини из повести «Фауст» (1856). При встрече героя-рассказчика с Верой Ельцовой, которую он не видел много лет, его поражает ее внешность: «она почти не изменилась; сама Вера как бы продолжает мысли героя: “я и внутренне осталась та же”». Эта неизменяемость – знак неестественной остановки развития («усыпления») под давлением воли другого человека. Мать Веры, перенесшая много страданий, старалась оградить от них дочь. В итоге Верина сердечная жизнь замерла, так и не начав просыпаться. С возникшей любовью приходят к Вере запоздавшее самосознание и надежда на счастье. Но резкий переход от «замороженности» к подлинному, более того, экзальтированному чувству оказывается Вере не по силам. В смерти любимой женщины герой винит ее покойную мать.

История Веры вряд ли может быть названа «обыкновенной»: трагическая судьба ее семьи вмешалась в ее жизнь. Но драматический результат духовной тирании, лишения молодой натуры «законного проявления чувства» – тот же, что показан в романе Гончарова. Основная мысль повести Тургенева была справедливо прочитана как предупреждение о том, что «нельзя идти против нормального развития природных даров»¹⁵.

Прослеживая в романе «Дворянское гнездо» (задуман в 1856 г., опубликован в 1859 г.) вариацию обломовского мотива Гончарова, американский славист подчеркивает, что в системе воззрений обоих

писателей в качестве ведущей силы в человеке осмыслиется самоусовершенствование. Воспитание Федора Лаврецкого, названного Ап. Григорьевым «обломовцем», предстает как волевой эксперимент по соединению двух «систем», которые вослед Гончарову («Сон Обломова» появился за 10 лет до «Дворянского гнезда») могут быть, по мнению исследовательницы, названы «обломовской» и «штольцевской».

За творческими планами Гончарова стояла традиция создания образа художника (обычно живописца и музыканта) в русской прозе 20–30-х годов, возродившаяся в прозе Л.Н. Толстого 50-х годов («Альберт», «Люцерн») и у И.С. Тургенева 50–60-х годов («Ася», «Дворянское гнездо», «Накануне»).

«Сверхзамысел» Гончарова – показать становление «русского типа» в «школе жизни» – преломился в «романе о художнике». Тургенев в повести «Ася» (1858) с иронией более едкой, чем у Гончарова, воссоздал состояние и поведение дилетанта в момент вдохновения. Дилетантизм (именуемый по-разному в разные эпохи) в его противопоставлении «истинному творчеству» – явление, порожаемое самой привлекательностью сферы искусства для людей, ищущих духовного самовыражения. Но можно утверждать, что в России первой половины XIX в. среди дворянской элиты это явление поистине расцветало. Сказалось идущее от романтизма стремление отдаться искусству в качестве приобщения к высшему роду деятельности рядом с ежедневной рутинной труда и службы. Этот тип постоянно привлекал внимание и Тургенева, который сам в отдельные периоды жизни осознавал себя дилетантом и страшился подобной судьбы. Повесть «Ася» создавалась в период подобных раздумий.

Судя по «Необыкновенной истории», Гончаров намеревался написать «огромную главу о предках Райского, объясняя свое решение исключить предысторию героя из плана «Обрыва» (1869) тем, что Тургенев уже написал главу о предках Лаврецкого в «Дворянском гнезде».

Гончаров, обвиняя Тургенева – автора «Накануне» (1861) – в сюжетном и ином «плагиате», в частности имел в виду влияние фигуры Бориса Райского на образ «вольного» скульптора Павла Шубина. Среди исследователей нет единодушия по вопросу об

обоснованности претензий Гончарова в этом конкретном случае (Б.М. Энгельгардт, А.И. Батюто).

Гончаров, упрекая Тургенева в заимствованиях из «Обрыва», упоминал и роман «Отцы и дети» (1861). Е.А. Краснощёкова ссылается на заключение А.И. Батюто, что «концептуально-художественной общности между “Отцами и детьми” и “Обрывом” не существует»¹⁶. Не акцентируя внимание на «беспрецедентном гончаровско-тургеневском конфликте», американская исследовательница обращает внимание на очевидную несопоставимость образов Базарова и Волохова – как по масштабу личности, в них воплощенной, так и по художественному исполнению. И те и другие упреки – результат игнорирования формы «романа в романе». К частям II–V произведения Гончарова вряд ли приложимы прямые аналогии с упоминаемыми произведениями Пушкина и Тургенева, так как в «Обрыве» мир представлен в восприятии Райского и, естественно, этот мир меняется со сменой внутреннего состояния «автора».

Профессор Питсбургского университета (США) Елена Дрыжакова (Dryzhakova) считает важным отметить, что еще за несколько месяцев до публикации в «Русском вестнике» романа Тургенева «Отцы и дети» Достоевский, полемизируя с журналом, защищал увлекающихся «теоретическими бреднями» «крикунов и мальчишек», «прогрессистов» и признавал за ними право на «тоску и страдание». Писатель осуждал тех, кто называл «прогрессистов» «пустозвонами» и «манекенами».

Роман «Отцы и дети» Достоевский прочитал сразу же после того, как он вышел в свет, и в первой половине марта 1862 г. послал Тургеневу в Париж свой восторженный отзыв. Письмо не сохранилось, но из ответа Тургенева видно, что он был очень доволен интерпретацией Достоевским образа Базарова. В письмах к друзьям от марта-апреля 1862 г., где Тургенев пытался разъяснить своего героя, он подчеркивал, что лучше всех его поняли А. Майков, В. Боткин и Ф. Достоевский.

Е. Дрыжакова напоминает, что журнальная полемика о романе «Отцы и дети» проходила чрезвычайно бурно. Достоевский сочувственно оценил Базарова, «несмотря на весь его нигилизм», потому что увидел в нем нечто новое, уже возбудившее его внимание. Однако еще первоначальное отношение к Базарову писа-

тель пересмотрел к началу 1860-х годов, работая над характером нигилиста Верховенского («Бесы»): не трагизм, не тоску, не «великое сердце» видел он теперь в Базарове, а равнодушие, посредственность, «впечатление чего-то маленького».

Работая над романом «Бесы», Достоевский соединил в своем сознании фурьеризм, революционеров-мошенников и нигилистов. В черновиках содержатся воспоминания о полемике 1862–1863 гг. В набросках диалогов Достоевский не просто вспомнил Базарова: речь шла о будущем образе Петруши Верховенского. В этот период Достоевский полагал, что Тургенев «нарушил правду», поставив своего героя «на пьедестал».

В окончательном тексте романа «Бесы» Степан Трофимович Верховенский разражается филиппикой против тургеневского героя: «Я не понимаю Тургенева. У него Базаров это какое-то фиктивное лицо, не существующее вовсе. Они же первые и отвергли его тогда, как ни на что не похожее. Этот Базаров это какая-то неясная смесь Ноздрёва с Байроном... О карикатура!»¹⁷

Уильям Брамфилд (Brumfield) – американский литературовед, профессор славистики Университета Тулейн (Новый Орлеан, США) – исследует социальную тему в творчестве Тургенева, Достоевского и других русских писателей 1860–1880-х годов. Статьи американского слависта объединены общим названием «Социальный проект в русской литературе XIX века»¹⁸ и опубликованы российским издательством «Три квадрата».

В статье «Приглашение на казнь: Тургенев, Достоевский и Троппман» в центре внимания У. Брамфилда – очерк Тургенева «Казнь Троппмана». Написанный под впечатлением от пребывания Тургенева на гильотировании французского преступника, этот последний очерк писателя впервые напечатан в 1870 г. в № 6 «Вестника Европы». Неопровержимые доказательства того, что Тургенев когда-либо выступал против смертной казни, отсутствуют. Даже в статье «Казнь Троппмана», где выражено неприятие писателем казни как публичного зрелища, Тургенев высказывает свое отвращение к ней в том виде, в каком она практикуется во Франции.

Тургенев был приглашен на гильотинирование Троппмана французским журналистом Максимом Дю Канном, одним из наиболее решительных противников смертной казни во Франции.

Некоторые описанные им детали и высказывания по поводу казни Тургенев включил в собственный рассказ. Сравнение этих двух «отчетов» показывает, что социологические комментарии Дю Канна помогли Тургеневу передать атмосферу ужаса и одновременно притягательности, диссонирующую с заключительной частью его статьи. Писатель здесь обращался к просвещенности читателя, призывая оправдать смущение автора, ставшего очевидцем казни, – в надежде на то, что это смогло бы привести «хотя бы к некоторому моральному протесту»¹⁹.

С точки зрения американского слависта, «Казнь Троппмана» – превосходный пример расследования события тонким наблюдателем, настойчиво стремящимся выявить нравственные свойства этого явления; Тургенев использует здесь определенный набор художественных приемов, хорошо знакомых читателям его произведений. Так, краткие повествования, окаймленные авторскими комментариями, впервые появились еще в начале литературной деятельности автора «Певцов» из «Записок охотника». Первая сцена «Казни Троппмана» – торжественный обед в исключительно мужской компании, члены которой преисполнены чувства собственного достоинства, – напоминает «послеобеденные вступления», встречающиеся в его поздних произведениях «Первая любовь» и «Степной Король Лир».

Однако в «Казни Троппмана» рассказчик не предается воспоминаниям вместе со своими друзьями по застолью (некоторые из них также будут присутствовать на казни), но, оправдывая свою «точку зрения» свидетеля, признается, что «занял это место по легкомыслию и без должного рассуждения»²⁰. Такой контраст между комфортом и привилегированным положением, с одной стороны, и жестокостью казни, представляемой как публичный спектакль, – с другой, компрометирует нравственную позицию рассказчика-свидетеля, так как его комментарий посвящен в основном тому, насколько этот спектакль возбуждает толпу.

Тургенев не находит в событии, свидетелем которого он стал, ничего правомерного и оправдываемого с точки зрения морали: все участники лишь играют бессмысленные роли. В последнем (12) разделе он констатирует: «Всякий старался мысленно отвернуться и как бы сбросить с себя ответственность в том убийстве»²¹. Это недвусмысленное заявление предваряет соображения

автора по поводу смертной казни; однако, как уже говорилось выше, Тургенев не принимает некую абсолютную позицию, опирающуюся на правовые или нравственные основания. Его последние высказывания относятся к проблеме публичных казней – они были довольно редким явлением в Европе в конце XIX в. и отнюдь не центральной проблемой в дебатах об отмене смертной казни.

Критический отклик Ф.М. Достоевского на статью Тургенева содержится в письме Н. Страхову от июня 1870 г. «Импрессионистическое эстетство» Тургенева трактуется Достоевским как поза, не имеющая ничего общего с подлинно нравственной позицией. Как это ни парадоксально, продвижение к обретению зрелого понимания нравственности включает неприятие «более чистых», но обманчивых форм принципиальной абсолютизации. Это, по мнению американского литературоведа, со всей очевидностью проявилось в «Подростке» Достоевского и «Отцах и детях» Тургенева, особенно в судьбах двух Аркадиев: Долгорукова, главного героя «Подростка», и Кирсанова, одного из действующих лиц в романе «Отцы и дети».

На пути к зрелости оба Аркадия должны преодолеть соблазны приверженности идеализму. В романе «Подросток» юный Аркадий Долгорукий окружен более взрослыми персонажами, чувство потерянности и недовольство которых связано с российским комплексом неполноценности по отношению к Западу. Аркадий должен преодолеть это состояние безнадежности и, как и Россия, достигнуть зрелости, основанной на уверенномприятии нравственных ценностей, которые важнее национальной неуверенности в себе.

С точки зрения Тургенева, воспринимавшего Запад как родную стихию, «национальный комплекс неполноценности» не имел никакого значения. Тем не менее как «либеральный гражданин мира» он восхищался заявлениями о приверженности радикальным взглядам, сделанными в России. Тургеневу в большей степени, чем кому-либо другому из русских писателей его времени, удалось выразить парадоксальность радикального идеализма в образе Базарова. Согласно общепринятой интерпретации тургеневского романа, основное действие разворачивается вокруг Базарова и его противостояния двум старшим Кирсановым, особенно Павлу Николаевичу. Вместе с тем на протяжении всего романа, и особенно

в конце, Тургенев тонко противопоставляет друг другу характеры «сыновей»: Базарова и его младшего товарища Аркадия Кирсанова. Базаров – носитель идеи радикального идеализма – умирает, а Аркадий женится на Кате, и они выполняют свое биологическое предназначение – таким образом, по мнению американского литературоведа, Тургенев воплотил в романе «Отцы и дети» свою концепцию Аркадии.

Однако в этой идее есть и свои неизбежные противоречия, и ни один писатель, по мнению У. Брамфелда, не видел их яснее, чем романист Василий Слепцов (1836–1861), унаследовавший тургеневскую традицию, утверждает У. Брамфелд в статье «Базаров и Рязанов: Романтический архетип в русской литературе», в которой сопоставляются главные герои «Отцов и детей» и повести «Трудное время» Слепцова. Как и Тургенев, Слепцов был выходцем из дворянской среды (большинство политически радикальных писателей были разночинцами). Несмотря на свое дворянское происхождение, Слепцов, в отличие от Тургенева, Достоевского и Толстого (в молодости), задышался в дворянской атмосфере. Активный участник общественной жизни, Слепцов глубоко отразил политические и общественные реалии, характерные для важного периода российской истории – 60-х годов XIX в.

При всем значении образа Базарова как символа (хотя и оспариваемого) радикальной интеллигенции, при всей провидческой проницательности Достоевского, показавшего безжалостность и аморальность, присущие революционной деятельности («Бесы»), произведения Тургенева и Достоевского создают прежде всего блестящие психологические портреты. Слепцов, по крайней мере в повести «Трудное время», смог вложить в художественное произведение личный опыт и знание того, чем был радикализм 1860-х годов, избежав романтизма, свойственного Тургеневу. Поэтому именно к сочинениям Слепцова следует, по мнению Брамфелда, обратиться для обстоятельного понимания того периода российской истории.

¹ *Turgenev I.S. Fathers and sons. A novel / Trans. from the Russian with the approval of the author by Eugene Schuyler. N.Y., 1867. См.: о Ю. Скайлере: Ю. Скайлер – первый переводчик и критик Тургенева в США // Николькин А.Н. Взаимо-*

- связи литератур России и США: Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка. М.: Наука, 1987. С. 77–93.
- ² *Brooks V. Howells: His life and the world.* N.Y., 1959. P. 103.
- ³ О переводческой деятельности К. Гарнет см.: *Tove A.* Констанция Гарнет – переводчик и пропагандист русской литературы // *Русская литература.* 1958. № 4. С. 193–196.
- ⁴ О восприятии американскими писателями Тургенева (Дж.В. Кейбл, Х. Гарленд, Дж. Лондон, Дж. Рид, Э. Синклер, С. Льюис, Ф. Харрис, Ш. Андерсон, У. Стивенс, Ф.С. Фицджералд, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, Р. Джарелл) см.: *Николюкин А.Н.* Взаимосвязи литератур России и США: Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка. М.: Наука, 1987. С. 122–131.
- ⁵ *Алексеев М.П.* Мировое значение «Записок охотника» // «Записки охотника» И.С. Тургенева (1852–1952). Опел, 1948. С. 98.
- ⁶ *Fruhlingsfluhten. Ein König Lear des Dorfes. Zwei Novellen von Ivan Turgeniew* // *North American Review.* 1874. N 613. April. P. 326–356.
- ⁷ Из основных работ этой тематики следует упомянуть: *Lerner D.* The Influence of Turgenev on Henry James // *The Slavonic and East European Review.* 1941. Vol. 20. N 1. P. 28–54; *Eunice C.H.* Henry James's The Princess Casamassima and Ivan Turgenev's Virgin Soil // *The South Atlantic Quarterly.* 1962. Vol. 51. N 3. Summer. P. 354–364.
- ⁸ *Peterson D.* The element vision: Poetic realism in Turgenev and James. Port Washington (N.Y.), L.: Kennikat press, 1975.
- ⁹ *Ibid.* P. 2.
- ¹⁰ *Fanger D.* Dostoevsky and romantic realism: A study of Dostoevsky in relation of Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge, Mass., 1965.
- ¹¹ Henry James's letters / Ed. by L. Edel. Cambridge, Mass. Vol. 1 – 1974; Vol. 2 – 1975; Vol. 3 – 1980.
- ¹² *Wilkinson M.* Hemingway and Turgenev: The nature of literary influence. Ann Arbor (Mich.): UMI research press, 1986.
- ¹³ *Moser Ch.A.* Ivan Turgenev. N.Y.; L., Columbia univ. press, 1972.
- ¹⁴ *Краснощёкова Е.А.* И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2003.
- ¹⁵ *Венгеров С.А.* Русская литература в ее современных представителях. Критико-биографический этюд. И.С. Тургенев. СПб., 1875. Ч. 2. С. 64.
- ¹⁶ *Батюто А.И.* «Отцы и дети» Тургенева – «Обрыв» Гончарова: Философский и этико-эстетический опыт сравнительного изучения // *Русская литература.* 1991. № 2. С. 3–23.
- ¹⁷ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 27. Л., 1973. С. 21.
- ¹⁸ *Брамфилд У.К.* Социальный проект в русской литературе XIX века. М.: Три квадрата, 2009 / Пер. с англ. С.И. Патрикеева, Б.В. Архипцева, С.С. Гитмана.
- ¹⁹ Там же. С. 148.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Там же. С. 170.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Т.Г. Юрченко

К СПОРАМ ОБ ИДИЛЛИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX в.: (ДЕЛЬВИГ И КАТЕНИН)

Аннотация. Статья обращена к истории русской идиллии конца 1820-х – начала 1830-х годов. Рассматриваются идиллии А. Дельвига и П. Катенина, устанавливаются различия в подходе поэтов к жанру идиллии.

Ключевые слова: А.А. Дельвиг; П.А. Катенин; русская литература; идиллия; «русская» идиллия; стилизация

Yurchenko T.G. To the polemics of idyll in the Russian literature of the first trial of the 19th century: (Delvig and Katenin)

Summary. The article deals with the history of Russian idyll of the end of 1820s – beginning of the 1830s. The idylls of A. Delvig and P. Katenin are concerned and the difference between the approach of two poets to the genre of idyll is examined.

Keywords: A.A. Delvig; P.A. Katenin; Russian literature; idyll; «Russian» idyll; stylization.

В истории русской идиллии есть два поэта, при всей несхожести своих литературных позиций обнаруживающие точки соприкосновения: это – А.А. Дельвиг и П.А. Катенин. Оба стоят в стороне от полемики, развернувшейся в начале 1820-х годов вокруг проблем жанра¹, оба создают идиллии «в духе древних» и на национальном материале, оба проявляют интерес к одним и тем же темам. Их поэтическое соперничество, не слишком явно выраженное, во всяком случае, со стороны Дельвига, все же не прошло мимо

внимания современников. В 1830 г. в журнале «Московский вестник» за подписью «Пилад Белугин 2» появилась рецензия на только что вышедший альманах «Северные цветы», в которой ее автор, отмечая высокое поэтическое достоинство помещенной здесь «Элегии» П.А. Катенина (тут же были напечатаны и две идиллии А.А. Дельвига – «Изобретение ваяния» и «Отставной солдат», «русская идиллия»), не без полемического задора вопрошал: «Предлагаем вопрос литераторам: гг. Катенин и Дельвиг пишут в духе древних. Чем они отличаются между собою и кто из них берет преимущество над другим?»².

В 1829 г. выходит единственный прижизненный сборник поэта – «Стихотворения барона Дельвига», а в нем – среди других произведений – шесть как видевших свет ранее, так и публикуемых впервые его идиллий: «Дамон» (1821), «Купальницы» (1824), «Идиллия» («Некогда Титир и Зоя...», 1827), «Цефиз, перевод из Клейста» (1814–1817), «Друзья» (1826), «Конец золотого века» (1828)³, которые сразу привлекают к себе преимущественное внимание критиков, и по вполне понятной причине: они совершенно не похожи на все предшествующие опыты в этом жанре.

Пушкин еще в 1827 г. замечал: «Идиллии Дельвига для меня удивительны. Какую силу воображения должно иметь, дабы так совершенно перенестись из 19 столетия в золотой век – и какое необыкновенное чутье изящного, дабы так угадать греческую поэзию сквозь латинские подражания и немецкие переводы, эту роскошь, эту негу, эту прелесть, более отрицательную, чем положительную, которая не допускает ничего напряженного в чувствах; тонкого, запутанного в мыслях; лишнего, неестественного в описаниях»⁴.

В научной литературе уже отмечалось, что своими «антологическими» увлечениями Дельвиг во многом обязан К.Н. Батюшкову⁵. Действительно, функциональная идентичность античного «комплекса» у обоих поэтов очевидна. Античность Батюшкова – гармонический и прекрасный мир, в который он помещает свою мечту о счастье. Античность Дельвига – это тоже мир гармонии, счастья, естественных человеческих чувств. Но велико в то же время отличие батюшковской античности от античности Дельвига. Античность Батюшкова предельно условна, это – абстракция, и не претендующая на какое-либо сходство с реальностью, ибо призвана

«характеризовать субъект, а не объект поэзии, но сам этот субъект создан Батюшковым как идеал и потому тяготеет к объективированию»⁶.

Не то у Дельвига. Его позиция по отношению к античности – позиция стилизатора: он «пользуется чужим словом как чужим»⁷ и в своих гекзаметрах дарует новую жизнь александрийской поэзии, создавая ее поэтический образ и таким образом осваивая ее для русской культуры. В то время как Н.И. Гнедич замечает, что в Дафнисах и Хлоях нет ничего «знакомого, ничего родного» и что привлекут они «одно удивление, а не участие»⁸, Дельвиг пишет идиллии с этими традиционнейшими аркадийскими пастухами и пастушками и вызывает восхищение Пушкина: его Аркадия – новая, романтическая Аркадия, а его Хлои и Дафнисы – полнокровные и живые существа.

Мир естественных человеческих чувств – таков основной «предмет» идиллий Дельвига. Именно этой своей стороной античная поэзия, точнее – греческая антологическая лирика, оказывается глубоко созвучной его поэтическому миру, и именно поэтому его сборник выходит под знаком идиллии: идиллия «Дамон» его открывает, идиллия «Конец золотого века» – завершает («Эпилог» – завершение формальное); разделом идиллий начинается и приложение к изданию указатель произведений по жанрам. Жанр, прочно связанный с концепцией «естественного человека», избирается как наиболее адекватное выражение сущности древнего – наивного и естественного, как тогда представлялось, сознания. Характерно замечание об идиллиях поэта одного из рецензентов: «В них (если позволено употребить выражение не совсем русское, но точное) много природы! В языке еще более простоты и естественности...»⁹.

Как и любая стилизация, стилизация Дельвига подразумевала условность¹⁰, которая в конце концов сама обнаруживает себя – в идиллии «Конец золотого века», резко выпадающей из ряда. Строго говоря, это уже не стилизация. Нарушен основной ее закон – целостность и отграниченность стилизуемого мира. В идиллию вторгается чужой – путешественник, но и сама Аркадия уже не идиллична: «Из вашего града / Вышла беда и на бедную нашу Аркадию!» И вопреки установившейся с эпохи Ренессанса традиции

сочетать изображение Аркадии с темой смерти¹¹ Дельвиг, поселяя в Аркадии смерть, оплакивает ее как навсегда потерянную.

*Нет, не в Аркадии я! Пастуха заунывную песню
Слышать бы должно в Египте иль Азии Средней, где рабство
Грустною песней привыкло существовать тяжкую тешить...*¹²

Время идиллии разомкнуто в современность, соотнесено с историческим временем, в своем течении необратимым.

*Бедная наша Аркадия! Ты ли тогда изменилась,
Наши ль глаза, в первый раз увидавшие близко несчастье,
Мрачным туманом подернулись?.. Нам уж не видеть
Снова веселья!.. Веселье и счастье
Схожи с первой любовью. Смертный одиножды в жизни
Может упиться их полною, девственной сладостью...*¹³

Дельвиг помещает эту идиллию в самый конец своего сборника. Этим условность стилизуемого в других идиллиях мира вдвойне подчеркивается и в контексте всего сборника становится очевидной.

Верно поняли стилизаторский принцип Дельвига лишь немногие; среди них – И. Киреевский, в «Обзрении русской словесности 1829 года» писавший: «Всякое подражание по системе должно быть холодно и бездушно. Только подражание из любви может быть поэтическим и даже творческим. Но в последнем случае можем ли мы совершенно забыть самих себя? И не оттого ли мы и любим образец наш, что находим в нем черты, соответствующие требованиям нашего духа? – Вот отчего новейшие всегда остаются новейшими во всех удачных подражаниях древним»¹⁴. В основном же идиллии Дельвига «во вкусе древних» – в русле поисков путей создания идиллии на национальном материале – имели все основания быть – и в большинстве случаев были – не приняты.

«Можно ли подражать искусству древних? – задавался вопросом в рецензии на сборник Кс. Полевой. – Подражать одним формам их, но не духу и формам вместе: вот, что возможно для современников наших. Это и делает б. Дельвиг. У него находим пастушеские стихотворения, писанные гекзаметром; слышим

в них имена Дамонов, Хлой, Титиров, Палемонов; видим верование героев его в языческих богов, которым автор и от себя говорит иногда комплименты; встречаем даже *образность* (выделено Полевым. – Т. Ю.), неразделимую с древними стихотворениями. Но все это только формы, а разве одни формы составляют что-нибудь целое? Не проникнутые свойственным им духом, они бывают невыразительны...»¹⁵.

Мысли эти, в принципе, не новы. В них нельзя не увидеть отголоска идей Шиллера («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795), а в более широкой перспективе – и положений известного спора о «древних» и «новых» во французской литературе конца XVII в., по логике которых идиллии Дельвига, несмотря на явные поэтические достоинства, не могли быть признаны удовлетворительными.

«Прелесть древних пастушеских сочинений, – продолжает Кс. Полевой, – составляет детское простодушие действующих лиц, ибо древние, действительно, были детьми в сельском быту своем. Голубое небо веселило их, щедрая природа избавляла от излишних трудов. <...> Наша беззаботность тотчас обращается в беспутство, и местом дружеских бесед нашим поселянам служат не каштановые и лавровые рощи, а кабаки и трактиры. <...> Для нас пастушеская беспечность или не существует, или превращается в сентиментальность. <...> Откуда же почерпнет новый поэт душу, которую он должен вложить в свои древние сочинения?»¹⁶.

Кс. Полевой ничего не пишет о «русской идиллии», но, отмечая как «истинное сокровище для русского читателя» «русские песни» Дельвига, восклицает: «Неужели б. Дельвиг, имеющий все права на участие в великом преобразовании русских в русских, в раскрытии им прекрасных сторон русского мира, неужели он променяет нас на греков?»¹⁷.

Но вот уже другой рецензент – М. Л[ихонин] – прямо называет вещи своими именами: «Разве у нас нет собственных преданий *доброй старины* (выделено автором. – Т. Ю.), которая с своими предрассудками, поверьями, набожностью, любезною простотою образа мыслей и материальным стремлением, имеющим целью довольство внешней жизни, разве не представляет обильного источника для наших стихотворных сказаний? <...> Напрасно барон Дельвиг не испытывает сил своих во втором сем роде: это еще

нетронутый рудник; такого рода предания могут, кажется мне, с успехом быть выражены в волноподобном гексаметре»¹⁸.

В связи с этим нельзя не вспомнить советы по написанию идиллии на отечественном материале, звучавшие в самый разгар споров о «русской идиллии» в начале 1820-х годов: «Стоит только переменить имена *Дориды* и *Титира* (здесь и далее выделено автором. – Т. Ю.) на русские <...>, – писал в журнале “Благонамеренный” критик, скрывшийся под псевдонимом “И. Истов. М-ск”, – приноровить разговор к народным обычаям нашим, представить в действующих не пастухов, но в любовнике, например, молодого воина, пришедшего из службы на родину свою, в любовнице просто *крестьянскую девушку* – и та же самая идиллия могла бы украситься новыми, еще прелестнейшими для нас цветами, была бы *нашею*»¹⁹.

И Лихонин тоже буквально подсказывает Дельвигу сюжет такой идиллии. «Читая заглавие одной из них (из идиллий. – Т. Ю.), – пишет он, – а именно “Купальницы”, думал я: не хочет ли нас поэт подарить описанием простонародного празднества в Малороссии в день св. Иоанна (который так и называется Купальничим), как ночью молодые люди, увенчанные цветами, перепрыгивают через огонь, но обманулся...»²⁰.

Своего рода подсказку можно найти и у Кс. Полевого: «Какой греческий пастух со своими Ликорисами и Хлоями может пленить русского так, как рассказ о белолицой девушке в хороводе, с русской песнью в розовых устах, выражающей любовь свою к русоволосому юноше, первому мастеру в деревне попеть и поплясать?»²¹. Критик, высоко оценивший «русские песни» Дельвига, не пересказывает здесь одну из них, но предлагает, по сути, сюжет для «русской идиллии», основным элементом которой и стала бы русская песня.

Дельвиг действительно обращается к «русской идиллии», хотя в этом трудно усмотреть его ответ критикам: замысел идиллии, по свидетельству Пушкина, возник у него еще в Лицее²². Тот же стилизаторский интерес поэта к «чужому слову», который проявился в его «русских песнях» и «антологических» идиллиях, находит выражение и в его «русской идиллии» «Отставной солдат» (1829).

Конечно, «русская идиллия» для Дельвига совсем не то, что идиллия «в духе древних». Не только предмет²³, но и сама форма ее необычна: «Отставной солдат» – единственная идиллия поэта, написанная не гекзаметром, а безрифменным пятистопным ямбом, размером романтических трагедий. Дельвиг чутко прислушивается и к замечаниям Е.А. Боратынского, изгоняя «грецизмы», вполне уместные в любой другой его идиллии²⁴.

По мнению В.Э. Вацура, только «народный сюжет и изображение “наивного сознания” через сказ» связывали «Отставного солдата» с предшествующей идиллией, ибо, считает исследователь, Дельвиг полностью порывает с представлением «золотого века» и концепцией «естественного человека» в их традиционном смысле²⁵. Этот вывод представляется несколько категоричным.

В «Отставном солдате» есть своя Аркадия, только это – Аркадия русская, курская:

*Ах, братцы! Что за рай земной у вас
Под Курском! В этот вечер, словно чудом
Помолодел я, волю надышавшись
Теплом и запахом целебным!...*²⁶

Более того, вся православная «матушка-Россия» предстает в идиллии как страна божьей благодати: «Благословение господне с нами / Отныне и во веки буди!»²⁷. Картины ужасов войны входят в идиллию лишь на правах рассказанных событий и относятся как бы только к врагам-французам, не имея прямого отношения к ситуации идиллии.

Есть в «Отставном солдате» и «естественный человек»: этот человек пробуждается в солдате, возвращающемся домой, «на родину, за Курск, к жене и сестрам»:

*...Любо,
Легко мне в воздухе родном, как рыбке
В реке студеной! <...>
...Здесь целым телом дышишь,
Здесь все суставчики в себя впивают
Простой, но сладкий, теплый воздух...*²⁸

И это, конечно, более существенный жанрообразующий момент, чем присутствие здесь традиционных для идиллии пастухов. Так, отдавая дань традиции и в то же время обновляя ее, Дельвиг строит свою идиллию на национальном материале.

Похоже, однако, что «Отставной солдат» – одна из последних попыток «простонародной» идиллии выдать себя за «русскую идиллию». И не случайно едва успевший утвердить себя идиллический мир Дельвига тут же оспаривается именно со стороны своей идилличности. В спор с Дельвигом вступает Катенин.

В 1830 г. в письме другу и единомышленнику – Н.И. Бахтину – Катенин писал: «Еще любопытен я увидеть, как Дельвиг вывел в русской идиллии отставного солдата, NB, что я сам замышлял стихотворение, в коем главным лицом явился бы отставной солдат, только не идиллия из того выходила»²⁹. Речь идет о замысле «Инвалида Горева» (1836) – произведении, жанр которого Катенин определяет как «быль» и так отзываясь о нем: «Капитальная вещь как по объему, так и по новости основы и краски... Там, вопреки вольности поэтической, все сущая правда»³⁰.

И действительно, «быль» Катенина как бы призвана показать то реальное положение дел, которое мог застать дома и отставной солдат Дельвига, бредущий «на родину, за Курск, к жене и сестрам».

«Тему власти денег, противопоставленную истинной человечности», выделяет Г.В. Ермакова-Битнер как одну из основных в «Инвалиде Гореве»³¹. Можно, однако, сформулировать ее и иначе.

Макар (от греч. μακάριος – «блаженный») Горев, несомненно, пришел из идиллии. Идиллией же видится ему жизнь в родной семье по возвращении на родину:

*...Лишь бы жива была Мавра Петровна,
Радость моя, да Федя, парень отменный,
Вырос в люди, мой свет: за все слава богу!
С ними я так заживу, что горя не вспомню;
Буде же вспомнится прошлое, вдовое веселья»³².*

Но ждет Горева дома далеко не идиллия. Так, жена его Мавра Петровна, проводив мужа в солдаты,

*Вскоре слезы утерла; с первого лета
В села на праздники, в город на торг разгулялась...
Слух как прошел, что полки воротились, а Горев
Долго жить приказал, – поминайте, как звали!
Скарб свой в узел, и в мир крещеный на промысл.
Пузин купец (имел он хозяйку в чахотке)
Нанял Мавру...
...а Мавра не дура: в купчихи!³³*

«Ошибся» Макар и в сыне. Так что

*...худо
Дома житье! Четвертая нынче неделя
Стоит года царской службы. Бывало
Холод, грязь, сухарей ни крошки, а весел:
Люди с тобой! <...>
Здесь кому, на что я годен? На вымет!³⁴*

«Инвалид Горев» – разрушение патриархальной идиллии. Счастье, обретенное в конце концов Макаром, случайно, его могло и не быть, не встретить он доброго князя – своего молочного брата. Это разрушение и есть, по Катенину, «сухая правда», «быль» русской жизни.

Так одна и та же тема – возвращение на родину русского солдата, участника антинаполеоновской кампании – обнаруживает значительные расхождения в трактовках Дельвига и Катенина, связанные с различием жанровых решений.

Дельвиг избирает идиллический аспект этой темы и по законам жанра намеренно сужает перспективу. Для идиллии не нужно широкого общественно-исторического фона, для нее он вообще не существует, иначе разрушается сам жанр.

Тема, осуществленная у Дельвига малой формой, для «архаиста» Катенина – материал большой эпической формы, в которой «русские» фабульные детали позволяют поэту решить столь важную для него проблему поэтического языка: ввод просторечия оправдан сюжетом. «Инвалид Горев» написан пятистопным дактило-хореическим размером, в просодическом отношении напоминаям гекзаметр. Это придает произведению, наряду с широкой охвата событий, повествование о которых ведет «человек из

народа», характер народной эпопеи. Перед ее лицом правомерность художественного решения Дельвига (при всей его безукоризненности с точки зрения истины поэтической) становится проблематичной.

Полемика о «русской идиллии» – не первая встреча Катенина с Дельвигом на поприще жанра. В 1832 г. в сборнике «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина» была опубликована его «Идиллия» (1831), в которой, по слову Пушкина, «с такою прелестью верно постигнута буколическая природа, не геснеровская, чопорная и манерная, но древняя, простая, широкая, свободная»³⁵.

Сохранившиеся высказывания Катенина позволяют судить о его интересах в области идиллии. Так, несомненное предпочтение среди «вуколических писателей» поэт отдает Феоокриту, в идиллиях которого находит «простоту, жизнь и поэзию»³⁶. Ему он противопоставляет как Вергилия, у которого «сквозь пастушескую одежду лиц часто просвечивает важная сенаторская тога либо страшный императорский доспех»³⁷, так и произведения новой литературы, в частности драматическую пастораль «Аминта» Тассо, про которую замечает, что «пастухи в природе никогда и нигде таковы не бывали»³⁸; ту же «патоку» Катенин находит у Геснера и Бернардена де Сен-Пьера³⁹. «Решительный любитель простоты», он готов увидеть идиллию в Библии, интерпретированной им как памятник поэзии первобытного пастушеского народа. «Книга “Руфь”, – пишет он, – сельскою своею краскою и пленительным простодушием ближе всех к Книге Бытия; я не знаю идиллии совершеннее»⁴⁰.

Как и в известном споре о балладе⁴¹, в вопросе об идиллии поиски Катенина определяются его позицией «младшего архаиста». Это касается и проблемы поэтической формы, и вопроса о языке.

«Младоархаистом» Катенин проявляет себя уже в первых поэтических опытах. Показательна в этом смысле идиллия «Дружба» (1809), переложение из Биона (сам факт выбора для переложения произведения древнегреческого поэта подчеркивает «антикарамзинистскую» позицию Катенина), отмеченная «почти аскетической строгостью при отборе выразительных средств»⁴². Интересно сопоставить раннюю редакцию идиллии, появившуюся в альманахе

«Цветник» (1810, № 6), с окончательной, выполненной в конце 1820-х годов при подготовке сборника 1832 г. Переработка текста идет по линии наибольшего приближения к идеалу древней «простоты»: перестраивается конструкция с патетическими «сколь» и «коль», отчего фраза становится более уравновешенной; снимаются вопросительные интонации – и идиллия обретает интонацию эпическую, повествовательную; за счет сжатия синтаксической конструкции Катенин сокращает идиллию на два стиха, что придает произведению как бы более архаическую окраску.

Наибольший интерес, конечно, представляют оригинальные произведения Катенина в этом жанре – «Идиллия» (1831) и «Дура». «Идиллия» показательна, прежде всего, как образец большой стиховой формы. «Древние давали идиллии больший объем, нежели новейшие стихотворцы, – писал в предисловии к сборнику 1832 г. Н.И. Бахтин, – и г. Катенин хочет нас познакомить с настоящей греческой идиллией»⁴³.

Ориентация на большие эпические формы проявилась и в том, что «Идиллия» написана «русским гекзаметром», размером гнедичевой «Илиады», а гекзаметр для Катенина – не просто размер древнегреческой поэзии, но в первую очередь – размер эпический. «У великих авторов, – замечал он, – форма не есть вещь произвольная, которую можно переменить, не вреда духу сочинения; связь их неразрывна, и искажение одного необходимо ведет за собой утрату другого. Древние эпики писали экзаметром, вопрос: как их переводить, кажется, решен. Искусные критики доказали обязанность сохранять в переводе сей классический размер, <...> господин Гнедич принялся за то же»⁴⁴.

Знаками большой эпической формы служат у Катенина и «гомеровские» эпитеты – сложносоставные прилагательные (среброводный, стрелометная, дивнопоющих и др.), которые, наряду со славянизмами, создают необходимый Катенину «архаический» колорит. Тот же колорит придает произведению и сохраненный поэтом основной конструктивный принцип античной идиллии, имеющий глубокие фольклорные корни, – принцип амейного построения, при котором состязающиеся в пении пастухи выступают поочередно, причем первый выступающий задает тему и количество стихов, на которые должен ориентироваться его соперник.

«Идиллия» – тоже стилизация античной поэзии, но, как уже было сказано, античность для него заключает в себе совершенно иной комплекс ассоциаций, нежели для Дельвига. Поэтому и его идиллия, будучи, как и идиллии Дельвига, «в духе древних», – иная. Стилизуемый мир Дельвига – античность антологии, александрийской поэзии. Античность Катенина – вообще первобытная древность, потому и стилизуемый им мир – мир богов и героев – относится скорее ко временам мифологического, а не образного мышления. И если Дельвиг создает идиллию антологическую, то «Идиллия» Катенина – это как бы ее архаистический вариант, некая праидиллия эпохи Гомера с пастухами-«небожителями» – Эрмием (Гермесом) и Аполлоном:

*Оба подпали под гнев отца-Эгиоха; виновных
Он осудил на изгнание: сойти им с неба на землю,
Круглый год не касаться ногой Олимпийского прага,
С пищей небесной – амвросией, с нектаром сладким проститься,
Жить, как смертные люди, и нужды терпеть человеков...*⁴⁵

Необычность катенинского решения была сразу отмечена современниками. В «Идиллии», писал в предисловии к сборнику Н.И. Бахтин, «и краски, и форма заимствованы из древних, но содержание <...> совершенно оригинально»⁴⁶.

«Совершенно оригинально» решает Катенин и вопрос о «русской идиллии». И если опыт Гнедича – переводчика «Илиады» поэт внимательно изучает, то от Гнедича – автора «русской идиллии» «Рыбаки» (1822) он решительно отталкивается. Практика Гнедича, прикрывшего, по выражению В.Г. Белинского, «рубидом петербургского рыбака <...> понятия и созерцания чисто древние»⁴⁷, для Катенина принципиально неприемлема.

Катенинским вариантом «русской» идиллии становится «Дура» (1835), сама история появления которой весьма примечательна. Вот что писал поэт по этому поводу в письме к тому же Н.И. Бахтину: «“Дура” была сперва в ней (т.е. в “были” “Инвалид Горев”. – Т. Ю.) как эпизод, но я рассуждал, что он отвлечет внимание от главного действия, и переиначил; а как мне не хотелось его потерять, то округлил и пускаю отдельно»⁴⁸.

Слабоумная как идиллический характер – вполне оригинальное решение Катенина, хотя при желании здесь можно проследить некоторую связь с идиллией Дельвига «Конец золотого века», где есть мотив безумной пастушки Амариллы, «близкое подражание шекспирову описанию смерти Офелии»⁴⁹.

*В новом селе, что на Унже, у старосты Пимена в доме
Девка-племянница, все зовут ее дурой Ненилой...
Может, прошло бы, но глупый народ не лечит, а дразнит.
Жаль! прекрасная девка была бы: высокая ростом,
Статная, благообразная, взгляд лишь немного смутен,
Складно все, что скажет голосом стройным и тихим,
Только, буде не спросят, редко слово промолвит.
В поле боится ходить, но дома всегда за работой:
Пряжу прядет, детей качает и водит у брата,
Дети любят ее и тетей зовут, а не дурой;
Дети одни. Другим ответа на грубое слово
Нет никогда: привыкла – молчит и терпит. Отрада –
Божия церковь у ней и теплая сердца молитва»⁵⁰.*

В «Инвалиде Гореве» остался след этой идиллии – дура Маланья, устами которой всякий раз глаголет истина. Так, приглашение Горева после долгих мытарств «гостем» в собственный дом, кажущееся странным и ему самому («Макару диковина: в гости / Просят домой!»), вызывает характерную реплику Маланьи:

*Свой? Здорово, родимый! А что же ты, дядя,
Руки поджал как гость? Не дурак ли?»⁵¹*

Также и в самом конце – счастливом для Горева и горьком для тех, кто его обидел, звучит голос дуры:

*...Вот вам за то, что Макара
Дядю обидели! Бог вас проклял, и ничто»⁵².*

Слабоумной Маланье оказываются доступны чисто человеческие связи между людьми – узы родства (Горев действительно приходится ей дядей), в то время как вокруг эти связи рушатся. И положение Горева, не чуждого естественным человеческим

чувствам, во многом оказывается сходным с положением дуры: он тоже ничего не понимает вокруг себя – как мог купец взять «жену от мужа живого», «что не в угоду» сыну? Но недогадлив он потому, что жизнь его определяется другими законами – законами, которые «на вымет» в этом мире.

Нельзя не увидеть тесную связь «Дуры» с общей концепцией «Инвалида Горева»: патриархальной идиллии больше нет. В «Дуре» идиллия состоялась, но возможна она стала лишь при переосмыслении всей традиционной идиллической ситуации и концепции «естественного человека».

Если идиллия всегда подразумевала, что ее герой живет не разумом, а чувствами, то теперь этот мотив полностью преобразуется, перестав быть чисто условным: идиллия покупается ценою разума. Примитивное сознание дуры предстает как глубоко человеческое, и эта человечность раскрывается в общении с детьми, типично идиллическими персонажами – носителями «естественного» сознания: «Детей качает и водит у брата, / Дети любят ее...».

Это преобразование имело вместе с тем далеко идущие последствия. Обычно изображаемый в идиллии мир утверждался как мир идиллический. В «Дуре» изображаемый мир в целом не идиллический. Основным признаком идиллии, ее цель, которая, по Шиллеру, состоит в том, чтобы «изобразить человека в состоянии невинности, т.е. в состоянии гармонии и мира с самим собой и с внешнею средою»⁵³, таким образом, трансформируется. Ни о какой гармонии дуры с внешней средой не может идти и речи: ведь именно для этой среды она – дура, чужая. И без того ограниченный мир идиллии, этим ограничением всегда державшийся, ограничивается здесь еще более – сферой субъективного восприятия жизни⁵⁴.

Так решает проблему «русской идиллии» Катенин – и проекция традиционной идиллической ситуации на действительность российской деревни дает у него, по существу, антиидиллию. «Дура» – сгущенный смысл «Инвалида Горева» и конец «простонародной» идиллии как таковой.

¹ Полемика начинается с выходом в свет сборника «Идиллии» (1820) В. Панаева; в нее включаются Н. Гнедич, П. Плетнев, Ф. Глинка, а также критики, среди которых – А. Бестужев, Ф. Булгарин, П. Вяземский. Подробнее

- см.: Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 118–138.
- ² Московский вестник. 1830. Ч. 1. С. 300. То, что в данном случае речь идет об «Элегии», не столь существенно: позиция Катенина в отношении античности на протяжении всего творчества остается неизменной, как, впрочем, и позиция Дельвига.
- ³ В таком порядке идиллии помещены в сборнике.
- ⁴ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М., 1937–1949. Т. 11. С. 58.
- ⁵ См.: Вацуро В.Э. Указ. соч. С. 134.
- ⁶ Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 168.
- ⁷ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 224.
- ⁸ Сын Отечества. 1822. Ч. 76. С. 22.
- ⁹ Московский вестник. 1829. Ч. 6. С. 11–12.
- ¹⁰ Ср.: «...Стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной» // Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского... С. 220.
- ¹¹ См.: Panofsky E. «Et in Arcadia Ego»: Poussin and the elegiac tradition. Garden City, N.Y., 1955. 304 p.
- ¹² Дельвиг А. Полное собрание стихотворений. Л., 1934. С. 203.
- ¹³ Там же. С. 208–209.
- ¹⁴ Киреевский И. Полное собрание сочинений. М., 1911. Т. 2. С. 30. Мысль Киреевского формируется, по-видимому, не без влияния Фр. Шлегеля. Ср.: «Подлинное подражание (здесь и далее выделено автором. – Т. Ю.) – это <...> усвоение духа, истины, красоты и добра с любовью, пониманием и деятельной силой, усвоение свободы. Оно невозможно без собственного существа, без внутренней самостоятельности» (Шлегель Фр. О ценности изучения греков и римлян // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1. С. 83).
- ¹⁵ Московский телеграф. 1829. Ч. 27. С. 359.
- ¹⁶ Там же. С. 360–361.
- ¹⁷ Там же. С. 374.
- ¹⁸ Московский телеграф. 1829. Ч. 28. С. 185–186.
- ¹⁹ Благонамеренный. 1822. Ч. 19. С. 129–130.
- ²⁰ Московский телеграф. 1829. Ч. 28. С. 190.
- ²¹ Московский телеграф. 1829. Ч. 27. С. 373.
- ²² Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 274.
- ²³ Предмет, впрочем, мог быть подсказан идиллией С. Геснера «Деревянная нога». См.: Данилевский Р.Ю. Россия и Швейцария. Литературные связи XVIII–XIX вв. Л., 1984. С. 83.
- ²⁴ Так, реагируя на замечание Боратынского «тон не русский, а греческий» к стихам: «Село далеко! Стадо ж / Покинуть без присмотра, положившись / На верных псов, опасно, сам ты знаешь!», Дельвиг исправляет: «лишь на собак». – См.: Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений. С. 490.

- ²⁵ Вацуро В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма... С. 137.
- ²⁶ Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений... С. 368.
- ²⁷ Там же. С. 371.
- ²⁸ Там же. С. 368.
- ²⁹ Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 303.
- ³⁰ Катенин П.А. Избранные произведения. С. 702.
- ³¹ Ермакова-Битнер Г.В. Катенин // Катенин П.А. Избранные произведения... С. 55.
- ³² Катенин П.А. Избранные произведения... С. 343–344.
- ³³ Там же. С. 346–347.
- ³⁴ Там же. С. 354.
- ³⁵ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т. 11. С. 222.
- ³⁶ Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 69.
- ³⁷ Там же. С. 76.
- ³⁸ Там же. С. 117.
- ³⁹ Там же. С. 313.
- ⁴⁰ Там же. С. 52.
- ⁴¹ См.: Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы // Он же. Пушкин и его современники. М., 1968.
- ⁴² Ермакова-Битнер Г.В. П.А. Катенин // Катенин П.А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 17.
- ⁴³ Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина. СПб., 1832. С. VII–VIII.
- ⁴⁴ Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 189.
- ⁴⁵ Катенин П.А. Избранные произведения. С. 217.
- ⁴⁶ Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина... С. VII.
- ⁴⁷ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 5. С. 27.
- ⁴⁸ Катенин П.А. Избранные произведения. С. 697.
- ⁴⁹ Дельвиг А.А. Полное собрание стихотворений... С. 204. Интересно, что в 1851 г. появится идиллия А.Н. Майкова «Дурочка».
- ⁵⁰ Катенин П.А. Избранные произведения. С. 235.
- ⁵¹ Там же. С. 348.
- ⁵² Там же. С. 356.
- ⁵³ Шиллер Ф. О поэзии наивной и сентиментальной // Он же. Собр. соч.: в 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 440.
- ⁵⁴ Типологически сходное решение имело место в немецкой литературе, в частности у Жан Поля, в идиллиях которого «нарушенная идиллическая гармония восстанавливается с помощью психологизации, т.е. особого отбора типажа, героя-чудака, наделенного способностью воспринимать реальный мир в некоем иллюзорном преломлении. Этим достигается самая возможность создания идиллии на реальном фоне» // Тронская М.Л. Идиллии Жан Поля // Она же. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965. С. 862.

ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭТИКИ

А.Е. Махов

ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА НОВАЛИСА: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ИЗ ФРАГМЕНТОВ

Аннотация. В статье предпринята попытка реконструировать поэтологическую систему Новалиса на основе его фрагментов. Для этого проделаны две операции. Во-первых, фрагменты рубрицированы по основным темам поэтики, таким как сама поэзия, поэт, произведение, система произведений (учение о жанрах), читатель. Во-вторых, содержимое этих рубрик сопоставлено с тематически соответствующими традиционными поэтологическими топосами. Анализ фрагментов показывает, что Новалис отнюдь не отказывается от этих топосов, но модифицирует их посредством определенных приемов, к которым относятся, в частности, интериоризация (единство произведения становится внутренним – «единством души») и инверсия во времени (если прежняя поэтика трактовала поэзию как «мать всех наук», то для Новалиса процесс протекает в обратном направлении: все науки в будущем превратятся в поэзию).

Ключевые слова: Новалис; поэтика; поэтологическая топика; романтизм; фрагмент; символ.

Makhov A.E. Approaching the poetological system of Novalis: Reconstruction from fragments

Summary. The article provides an attempt to reconstruct Novalis' poetological system on the basis of his «Fragments». In order to reach this aim two operations have been performed. Firstly, the fragments are classified in groups according to the main themes of poetics, such as the poetry itself, the poet, the poetic work, the system of works (the theory of genres), the reader. Secondly, the content of these groups is compared with traditional poetological topoi. The analysis of Novalis' fragments shows that he does not reject these topoi, but rather modifies them by means of certain procedures. These procedures include, for example, interiorization (the unity of the

work becomes internal, the «unity of the soul»), the inversion in time (whereas in the european poetological tradition poetry was interpreted as the «mother of all sciences», for Novalis, on the contrary, all sciences will turn into poetry in the future).

Keywords: Novalis; poetics; poetological topics; romanticism; fragment; symbol.

Поэтология Новалиса представлена в основном разрозненными, тематически разнородными, а порой и противоречащими друг другу фрагментами. Можно ли представить их как систему – или же фрагментарность наследия Новалиса исключает систематическое представление его идей? Пытаясь ответить на этот вопрос, мы встаем перед проблемой соотношения фрагмента и системы, над которой задумывались сами иенские романтики, но с решением которой, похоже, так и не определились. Приведем лишь две фрагмента Фридриха Шлегеля, свидетельствующих о его колебаниях в этом вопросе. С одной стороны, «любая система вырастает лишь из фрагментов» (значит, фрагменты все-таки должны сложиться в систему?); а с другой – «даже величайшая система все же лишь фрагмент»¹ (система, возникшая из фрагментов, сама все-таки оказывается фрагментом?).

Если говорить о Новалисе, т.е. основания предположить, что форма фрагмента отвечает самой сути его мышления – скорее формулирующего гипотезы, чем констатирующего готовые истины. Новалис намечает спектр возможных решений той или иной проблемы (порой даже противоположных и взаимоисключающих), нередко уклоняясь от окончательного выбора. По наблюдению Эрнста Белера, он «принимает эту осциллирующую манеру» «с целью избежать “систематических” решений, сохранить рефлексивность живой и открытой для дальнейших находок»².

И все же эта особенность мышления Новалиса не лишает нас возможности изложить его поэтологию в виде системы, хотя и системы особой – «потенцированной» (воспользуемся этим любимым словом иенцев) и открытой, а не окончательной и завершенной; такой системы, которая знает о возможностях, лежащих за ее пределами, и стремится удержать в себе противоположное и взаимоисключающее. Такая система и должна состоять из фрагментов как своего рода эвристических экспериментов (характерно, что Фридрих Шлегель называет свои «фрагменты о романе» «экспе-

риментальными»³), умственных «охотничьих вылазок» за гипотезами; не удивительно, что однажды Новалис назвал свои мысли «Beute» – «добыча»⁴.

Чтобы приблизить эту парадоксальную «фрагментарную систему» к традиционному типу систематики, мы применим к ней принципы описания и объяснения, вполне консервативные по своей сути. Во-первых, чтобы описать систему, мы рубрицируем фрагменты – как бы разложим их «по папкам», т.е. по основным темам поэтики. К этим темам мы относим саму поэзию, поэта, произведение, систему произведений (учение о жанрах) и, наконец, «читателя» (учение о восприятии поэзии). Чтобы не только описать, но и понять систему Новалиса, мы должны сопоставить его идеи с фондом идей классической европейской поэтики. Поэтому, во-вторых, мы попытаемся обнаружить во фрагментах Новалиса отголоски поэтологических топосов.

Поэзия

Поэзии Новалис придает высший онтологический статус: «Поэзия – поистине абсолютно реальное (echt absolut Reelle). Это ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее»⁵. Функция поэзии в мире состоит в том, чтобы усиливать и поддерживать его единство: «Посредством поэзии [в мире] возникает высшая симпатия и совместная деятельность (Koaktivität), самое тесное единство конечного и бесконечного»⁶.

Статус поэзии как «абсолютно реального» обусловлен ее причастностью к двум фундаментальным свойствам мира. Миру присуще свойство быть символом человеческого духа: «Мир – универсальный троп духа (ein Universaltropus des Geistes), его символический образ»⁷. Поэзия, также создающая и использующая символы, – часть общемировой «символистики (Symbolistik)», включающей «символистику человеческого тела – животного мира – мира растений». Набрасывая очертания этой будущей науки, Новалис говорит о «символической функции» всех вещей, предполагая, что «все может стать символом другого (Alles kann Symbol des Andern seyn)». Символика предстает разновидностью столь любимой Новалисом комбинаторной игры: «Всякий символ может вновь быть символизирован посредством того, что он символизи-

рует» (т.е. символизирующее и символизируемое, знак и означающее меняются местами); «существуют символы символов»⁸.

В другом фрагменте, воспринимаемом как определение особого философского метода – «магического идеализма», та же взаимопревращаемость означающего и означаемого описана без помощи понятия «символ». Новалис здесь просто говорит о взаимопревращении «мыслей» и «вещей»: «Если вы не можете сделать из мыслей внешние вещи (*wenn ihr die Gedanken nicht zu äußern Dingen machen könnt*), то делайте мысли из внешних вещей. Если вы не можете сделать из мысли самостоятельную, отделенную от вас и уже вам чужую, т.е. внешне существующую душу, то действуйте обратным образом со внешними вещами и превращайте их в мысли. Обе операции идеалистичны. Тот, кто совершенно ими владеет, – магический идеалист»⁹.

Очевидно, что вышеописанное превращение мыслей во «внешние вещи» и наоборот также представляет собой взаимообратимую символизацию: говоря, что мысли могут стать вещами, а вещи – мыслями, Новалис хочет сказать, что вещи и мысли могут стать символами друг друга. Здесь символизация (не названная, но подразумеваемая) предполагает особенно тесное взаимопроникновение означающего и означаемого – взаимопроникновение переходит во взаимопревращение.

В акте превращения вещей в символы вещи определенным образом преображаются. Описание этого преображения несколько напоминает то, что формалисты позднее назовут остранением: «Искусство приятно изумлять (*auf eine angenehme Art zu befremden*) – делать предмет чужим (*einen Gegenstand fremd zu machen*) и в то же время знакомым и привлекающим, вот романтическая поэтика»¹⁰. Новалис трансформирует здесь в романтическом духе барочный принцип изумления; при этом *figura etymologica*, сталкивая слово «fremd» с производным от него глаголом «befremden», трансформирует смысл последнего из «удивлять / изумлять» в «делать чужим»: знакомый предмет становится незнакомым (почти как у Шкловского!), оставаясь в то же время и знакомым.

Сходная мысль более подробно развивается во фрагменте, открывающемся требованием: «Мир должен быть романтизирован (*Die Welt muß romantisiert werden*)». Далее «романтизация» опре-

деляется как «качественное потенцирование»: в ходе такой операции «обыденному придается высокий смысл, привычному – таинственный облик, знакомому – достоинство неизвестного, конечному – бесконечная видимость (dem Endlichen einen unendlichen Schein)». Ход «романтизации» может быть обратным: «высокое, незнакомое, мистическое, бесконечное» получает «привычное выражение (einen geläufigen Ausdruck)», т.е. принимает характер обыденного¹¹.

В обоих случаях эта процедура (несколько напоминающая нарушение соответствия между стилем и предметом в бурлеске) ставит своей целью преобразование предмета, «потенцирующее» его сущность, т.е. наделяющее его статусом потенциального символа.

Другое базовое свойство мира, к которому поэзия также причастна, – ритм. Поэтический метр и ритмы мироздания для Новалиса – одной природы: «Времена года, времена дня, жизнь и судьбы – все это <...> насквозь ритмично – метрично – подчинено такту (taktmäßig). Во всех ремеслах и искусствах, во всех машинах – в органических телах, в наших повседневных отправлениях – повсюду – ритм – метр – биение такта (Taktschlag) – мелодия. Всё, что мы делаем с определенной сноровкой, – мы делаем, не замечая этого (unvermerkt), ритмически – ритм присутствует повсюду...»¹².

В вышеприведенных фрагментах Новалис обновляет топос «поэзия – часть мироздания», особенно характерный для ренессансных поэтов, где поэзия космична: она «пребывает на небесах (cum celos inhabitet)» (Боккаччо)¹³; она – часть мировой музыки, «planet-like music», в определении Филипа Сидни¹⁴. У Новалиса эта «планетарная музыка» заменена ритмом.

Связывая поэзию с мирозданием, символ и ритм в пределах собственно поэзии представляют противоположные начала: символ как смысл, осознаваемый поэтом, противостоит ритму, который овладевает поэтом незаметно (unvermerkt, как сказано в вышецитированном фрагменте) и связан, таким образом, с бессознательным полюсом творчества.

Поэзия рассматривается в ряду других духовных практик, прежде всего философии, связь которой с поэзией – одна из древнейших тем европейской поэтики¹⁵. У Новалиса соотношение поэзии и философии трактовано вариативно: поэзия то отождеств-

ляется с философией, то рассматривается как ее часть («Поэзия – часть философской техники»¹⁶); иногда поэзия и философия рассматриваются как взаимодополняющие начала: «трансцендентальная поэзия» (т.е. высшая поэзия в понимании Новалиса и Ф. Шлегеля) представляется «смешанной из философии и поэзии»¹⁷.

Наиболее подробно соотношение поэзии и философии анализируется в следующем фрагменте (в рукописи зачеркнут): «Поэзия возвышает (hebt) каждое единичное (jedes Einzelne) посредством [его] особой связи со всем остальным целым – и если философия своим законодательством лишь готовит мир к действительному влиянию идей, то поэзия – это как бы ключ к философии, ее цель и ее значение; ибо поэзия формирует (bildet) прекрасное общество – мировую семью (Weltfamilie) – прекрасное домохозяйство универсума (die schöne Haushaltung des Universums)...»¹⁸. Философия – законодательница мира; поэзия – его хозяйка, которая устанавливает в мире отношения «высшей симпатии» на основе философского законодательства.

Во многих фрагментах Новалис устанавливает корреляции между поэзией и другими искусствами, отношения обратимости между ними; например: «Если некоторые стихотворения кладут на музыку, то почему музыку не кладут на поэзию»¹⁹. Часто алгоритм для всех искусств (в том числе и для поэзии) задает музыка, причастная к столь любимой Новалисом комбинаторике, в которой он порой бывает склонен видеть модель творчества. «Разве в музыке нет чего-то от комбинаторного анализа, и наоборот <...>. Комбинаторный анализ ведет к числовому фантазированию – и учит искусству числовой композиции (Zahlen Kompositionskunst) – математическому генерал-басу... Язык – это музыкальный инструмент идей (ein musikalisches Ideen-Instrument). Поэт, ритор и философ играют и сочиняют грамматически. Фуга всецело логична – или научна – ее можно обработать поэтически...»²⁰.

Всю создаваемую им универсальную энциклопедистику Новалис определяет как «учение о будущем (Zukunftslehre)»; это относится и к поэтике как части энциклопедистики: она также акцентирует будущее состояние поэзии. Переноса интерес с прошлого поэзии (интерес, доминировавший у Гердера) на ее будущее, Новалис инвертирует и топос поэзии как «матери всех наук», столь свойственный ренессансным «защитам поэзии» вплоть до

Филипа Сидни, но имевший, конечно, античные корни, что показал Э.Р. Курциус: «Квинтилиан уверял, что Гомер был сведущ во всех науках»; Макробий несколько позже то же самое утверждал о Вергилии²¹.

У Новалиса не поэзия служит источником всех наук, но, напротив, все науки в будущем станут поэзией. «Всякая наука станет поэзией – после того как она (неясно, наука или поэзия. – А. М.) станет философией»²²; «Совершенная форма наук должна быть поэтической...»²³. Сама поэзия в будущем изменится – она станет «трансцендентальной», т.е., в понимании Новалиса (а также и Ф. Шлегеля), рефлексивной, сознательной. У поэтов прошлого «недостаток сознания (Mangel an Bewußtsein) в отношении того, что они делают», приводил к тому, что их творения «поэтичны лишь в частном», в целом же «обычно непоэтичны»²⁴.

С идеей трансцендентальной поэзии связан и фрагмент, где сформулирована цель поэзии. В его начале Новалис обновляет древнее поэтологическое сравнение поэзии с лекарством: «Поэзия – великое искусство конструирования трансцендентального здоровья. Поэт, таким образом, трансцендентальный врач». Лечить «трансцендентально» – значит делать человека существом трансцендентальным, т.е. постоянно преодолевающим собственную идентичность как некую ограниченность. Об этом сказано в окончании фрагмента: «Поэзия хозяйничает по своему усмотрению (schaltet und waltet) при помощи боли и щекотки (mit Schmerz und Kitzel) – удовольствия и неудовольствия – заблуждения и правды – здоровья и болезни – она смешивает все, чтобы достичь своей великой цели, [величайшей] из [всех] целей – возвышения человека над самим собой (Erhebung des Menschen über sich selbst)»²⁵.

Говоря о «будущем литературы», Новалис пророчит: «Настанет прекрасное время, когда будут читать лишь прекрасные композиции (die schöne Composition), литературные художественные произведения. Все прочие книги лишь средство; они будут забыты, когда они уже перестанут быть подходящим средством...»²⁶. Проект тотальной поэзии Новалис доводит до предела, утверждая, что в конечном итоге в поэзию превратится абсолютно все: «В высшей степени понятно, почему в конце концов все станет поэзией – разве мир в конце концов не станет душой (Gemüt)?»²⁷. Если сейчас мир – символ («троп», как выражается

Новалис в вышецитированном фрагменте) души, то в конечном итоге он просто станет душой; но поскольку душа – предмет поэзии и только поэзии, то и прочие духовные практики волеются в поэзию.

Из вышесказанного ясно, что для Новалиса именно душа (Gemüt) или дух – единственный истинный предмет поэзии, о чем он ясно скажет в следующем фрагменте: «Поэзия – это изображение души (Darstellung des Gemüts) – внутреннего мира в его совокупности»; слова как орудие поэта – «внешние обнаружения этого внутреннего царства сил (die äußere Offenbarung jenes innern Kraftreichs)»²⁸.

Видимо, изображение души, по Новалису, – задача новой, романтической поэзии, в то время как изображение природы было задачей прежней (древней) поэзии. Однако и то и другое изображение руководствуется одними и теми же принципами: «Изображение души должно, как и изображение природы, быть самостоятельным, своеобразным, всеобщим, объединяющим (verknüpfend) и творческим. Не таким, как есть, но как могло бы быть и должно быть»²⁹. В заключительном противопоставлении реального – возможному и должному как «модусам» изображаемого Новалис следует поэтологической традиции, восходящей к Аристотелю: «...задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» («Поэтика», 1451 а 35, здесь и далее пер. М.Л. Гаспарова). Впрочем, в другом месте «Поэтики» Аристотель допускает все три возможности как равнозначные: поэт «всегда неизбежно должен подражать одному из трех: или тому, как было и есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть» (1460 b 9–10).

Поскольку поэзия для Новалиса – хозяйка, «домоуправительница» жизни, то жизнь следует организовать поэтически. Иначе говоря, жизнь должна стать поэтическим произведением. Эта мысль выражена в следующем фрагменте, где прочитывается также связь между идеями поэзии и «домоуправления», устройства дома (в смысле устройства жизни): «Прекрасная, либеральная ойкономия (Oeconomie – именно в смысле домоустройства. – А. М.). Создание поэтического мира вокруг себя. Сочинять посредством живых фигур (Dichten mit lebendigen Figuren)»³⁰. Речь здесь идет о «домоустройстве» жизни, причем это домоустройство

должно быть поэтическим: жизнь надо «сочинять», как сочиняют роман, причем в качестве «персонажей» этого романа должны выступать живые люди («фигуры» у Новалиса).

Уподобление жизни роману появляется эксплицитно в нескольких фрагментах: «...Жизнь должна быть не данным нам, но нами же сделанным романом (von uns gemachter Roman)»³¹; «Нет ничего более романного (Nichts ist romantischer), чем то, что обычно называют миром и судьбой, – мы живем в колоссальном (в общем и целом) романе...»³²; «Роман – это жизнь, как книга. Всякая жизнь имеет или может иметь эпиграф (ein Motto) – титульный лист – издателя – предисловие – введение – текст – примечания etc.»³³.

Поэт

В размышлениях о поэте Новалис обращается к противоположным поэтологическим полюсам, склоняясь порой к восходящему по крайней мере к Горацию топосу поэта-мудреца («истинный поэт всезнающ [allwissend] – он настоящий мир в миниатюре»³⁴), а порой – к платоновскому топосу поэта-одержимого, творящего бессознательно («Дар поэзии [Der Sinn für Poesie] тесно родственен с даром пророчества, с даром религиозным, даром ясновиденья вообще. Поэт упорядочивает, соединяет, выбирает, изобретает – и ему самому непостижимо, почему именно так и не иначе»³⁵). Соответственно, психология поэтического творчества у Новалиса балансирует между двумя полюсами: творчество понимается то как сознательное, произвольное и рефлексивное действие; то как результат захваченности (даже своего рода одержимости) поэта неким высшим началом.

С одной стороны, творчество отождествляется с мышлением, поэт – с мыслителем: «Поэтическое искусство, возможно, лишь – произвольное, деятельное, продуктивное использование наших органов – и, пожалуй, само мышление мало чем от него отличается – мышление и поэтическое творчество, таким образом, одно и то же. Ведь в мышлении богатство наших впечатлений используется чувствами [для создания] нового рода впечатлений – то, что при этом возникает, мы называем мыслями»³⁶. В другом фрагменте поэт и мыслитель объединены своей свободой и способностью «из всего

делать все» (напоминающей способность художника к бесконечному внутреннему перевоплощению, о которой пойдет речь ниже): «...По мере формирования и [роста] мастерства мыслителя растет свобода... Увеличивается многообразие методов – в конце концов мыслитель умеет из всего делать все. Философ становится поэтом. Поэт – лишь высшая степень мыслителя или ошущателя (Empfänder) etc. <...> Разделение поэта и мыслителя лишь видимое – и приносит ущерб обоим...»³⁷.

С другой стороны, в некоторых фрагментах творчество обусловлено не сознательным «умением», но не зависящей от сознания причастностью к надличностным мировым началам. Главное из таких начал – ритм. «Музыка и ритмика. <...> Великий ритм. Тот, в чьей голове поселился этот великий ритм, этот внутренний поэтический механизм, тот пишет без преднамеренного содействия с собственной стороны (ohne sein absichtliches Mitwircken), чарующе прекрасно, и когда высочайшие мысли сами присоединяются к этим чудесным колебаниям (великого ритма. – А. М.) и выступают в богатейших многообразнейших последовательностях, то открывается глубокий смысл и древней орфической легенды о чудесах музыкального искусства, и таинственного учения о музыке как созидательнице (Bildnerinn) и успокоительнице (Besänftigerinn) мирового целого»³⁸.

В этой версии творческого процесса произведение создается непреднамеренно, благодаря резонансу «мыслей» творца с великим мировым ритмом. Однако так же непреднамеренно выговариваются и мысли, согласно «Монологу» (1798/1799), в котором «чудесная и плодотворная тайна» речи усмотрена в ее непреднамеренности: «...когда кто-то говорит просто ради того, чтобы говорить, он высказывает великолепнейшие, оригинальнейшие истины...»³⁹.

В другой вариации на тему творчества как своеобразной одержимости поэт захвачен не мировым ритмом, но диалогом с неким высшим существом, который он ведет помимо своей воли: «Есть в нас некие поэтические произведения (Dichtungen), которые, кажется, отличаются характером от прочих, поскольку сопровождаются чувством [их] необходимости, но не имеют никакой внешней причины. Человеку кажется, что он втянут в некий разговор (in einem Gespräch begriffen) и некое незнакомое духовное

существо чудесным образом побуждает его к развитию наияснейших мыслей. Это существо, несомненно, высшее существо, ибо оно устанавливает с ним [человеком] связь такого рода, которая невозможна для любого существа, привязанного к миру явлений...»⁴⁰.

Представление о пассивности творца, втянутого в мировой ритм или в диалог с «высшим существом», конечно, не отвечает идеалу трансцендентальной поэзии в духе Ф. Шлегеля, понимаемой как торжество сознательной иронии и рефлексии. Еще яснее это расхождение выражено в следующем фрагменте: «С каждой [новой] завершающей чертой произведение [все больше] удаляется от творца, в более чем пространственные дали, – и после того, как положена последняя черта, мастер видит, что мнимо принадлежащее ему произведение отделено от него мысленной пропастью, ширину которой он сам едва осознает... В мгновение, когда оно [произведение] должно было бы полностью принадлежать ему, оно стало больше своего творца – он же [стал] несведущим (unwissend) органом и собственностью высшей силы. Художник принадлежит произведению, а не произведение – художнику (Der Künstler gehört dem Werke und nicht das Werk dem Künstler)»⁴¹.

Если у Ф. Шлегеля поэт в акте иронии поднимается над произведением, то у Новалиса – по крайней мере в этом фрагменте – произведение, наоборот, поднимается над художником, полностью отделяясь от него и оставляя его в статусе органа высшей силы, которой, видимо, это произведение и принадлежит. По сути, мы имеем здесь развитие платоновской мысли из диалога «Ион»: поэзия принадлежит не людям, но богам.

Во фрагментах о гении многократно повторяется идея, которую, видимо, можно считать базовым представлением Новалиса о сущности творческого дара: гений – особая «синтетическая» личность, которая включает в себя несколько личностей: «Учение о личности (Personenlehre). Настоящая синтетическая личность – та личность, которая одновременно является многими личностями, – гений (ein Genius). Всякая личность – зародыш бесконечного гения»⁴². Гений, таким образом, представляет собой своего рода «металичность», личность второго порядка: «Всякая личность, которая состоит из личностей, – личность второй степени – или гений»⁴³.

Гениальность, понятая как способность включать в себя несколько личностей, может быть выработана в процессе сознательного, волевого самосотворения. «Учение о формировании человека (Menschenbild[ungs]L[ehre]). Чтобы сформировать голос, человек должен сформировать у себя несколько голосов – тем самым его вокальный орган станет основательнее. Чтобы вырабатывать свою индивидуальность, он должен принимать в себя и уметь ассимилировать все больше индивидуальностей, – тем самым он становится субстанциональным индивидуумом. Гением»⁴⁴.

По крайней мере в одном фрагменте эта «многоличность» гения трактована как своего рода внутренняя диалогичность – Новалис говорит здесь не о «личностях», ассимилированных гением, но о наличии у него «внутреннего Ты (innerliches Du)»: «Подлинную любовь к неодушевленным вещам, пожалуй, можно представить – также и к растениям, к животным, к природе – и да, к самому себе. Если только человек обладает истинным внутренним Ты – возникает высшее духовное и чувственное общение, и самая сильная страсть становится возможной – гений, возможно, не что иное, как результат такой внутренней множественности (innern Plurals)»⁴⁵.

Причина именно такого понимания гениальности проясняется из следующего фрагмента:

«Поэт должен обладать способностью представлять себе иные [нежели собственные] мысли (sich andre Gedanken vorzustellen), а также изображать мысли во всевозможных последовательностях и в разнообразнейших выражениях. Как композитор представляет в своей душе различные тоны и инструменты, дает им двигаться перед собой и может связывать их различными способами, так что становится как бы жизненным духом этих звуков и мелодий; как точно так же художник, будучи хозяином и изобретателем цветковых образов, умеет менять их по своему усмотрению, противопоставлять и сопоставлять <...>, так поэт должен уметь представлять себе говорящий дух всех вещей и действий (den redenden Geist aller Dinge und Handlungen) в их различных облачениях, готовить речевые работы всех родов (alle Gattungen von Spracharbeiten zu fertigen) и одушевлять их особенным, своеобычным смыслом. Он должен придумать беседы, письма, речи, повествования, описания, страстные излияния, напол-

ненные всевозможными предметами, связанные с разнообразными обстоятельствами и тысячами различных людей... Он должен быть в состоянии говорить обо всем занимательно и значительно...»⁴⁶.

Итак, поэт должен обладать даром внутреннего перевоплощения, способностью воссоздавать в душе «иные мысли», т.е. фактически становиться другим человеком. Новалис в этом фрагменте, по сути, трансформирует платоновское представление о мимесисе как «драматическом» перевоплощении (подражать – значит «уподобиться другому человеку – голосом или обличем», как пишет Платон в третьей книге «Государства», 393 с.; пер. А.Н. Егунова); однако у Новалиса перевоплощение совершается не во внешнем действии, но интериоризированно – в душе поэта, «представляющего» себе чужие мысли и речи.

Еще яснее эта идея выражена во фрагменте, где появляется и понятие подражания – по-немецки (*Nachahmung*), а также в изначально греческом слове «мим» (у Новалиса – «*Mimus*»), родственном слову «мимесис»: «Мим произвольно оживляет (*vivifiziert*) в себе принцип определенной индивидуальности. Существует симптоматическое и генетическое подражание. Лишь последнее – живое. Оно предполагает теснейшее единство воображения и разума. Эта способность на самом деле пробуждать в себе чужую индивидуальность – а не обманывать поверхностным подражанием – пока еще остается совершенно не известной и основывается на в высшей степени удивительном проникновении и духовной мимике. Художник делает себя всем, что он видит и чем он хочет стать (*Der Künstler macht sich zu allem, was er sieht und sein will*)»⁴⁷.

В некоторых фрагментах синтезирующая способность гения связывается не с «многоличностью», но с иными свойствами. Гений способен взаимообращать противоположности: «Гений (*Genie*) – принцип синтеза (*synthesirende Princip*), гений делает невозможное возможным – возможное невозможным – незнакомое знакомым – знакомое незнакомым etc.»⁴⁸. В другом фрагменте «синтетические операции» гения (его внезапные озарения – *Einfälle*) именуются «прыжками», а гений – «прыгуном (*Springer*) *par excellence*». Гений тем самым оказывается сродни природе, которая «изменяется скачкообразно»⁴⁹.

Среди способностей поэта называется также (довольно традиционно) остроумие, понимаемое в барочном духе, как способ-

ность создавать сходства – именно создавать, а не «находить» в риторическом смысле: «Остроумие творческое (*Der Witz ist schöpferisch*) – оно создает (*macht*) сходства»⁵⁰. Входит в число способностей поэта и «изобретение», заменившее риторическое «нахождение»: «Поэт – изобретатель симптомов *a priori*»; поэт «находит неизвестное из известного (*das Unbekannte aus dem Bekannten findet*)»⁵¹.

«Каждый человек должен быть художником», поскольку жизнь – искусство. Проецируя эту мысль в политическую плоскость (в цикле фрагментов «Вера и любовь»), Новалис государя представляет как высшего художника – «художника художников», «директора художников»⁵², предвосхищая идею Якоба Буркхардта о «государстве как произведении искусства» (в книге «Культура Ренессанса в Италии»).

Произведение

Единство произведения, о котором рассуждали многочисленные поэтологи начиная с Аристотеля, толкуя его по-разному, у Новалиса интериоризировано: оно теперь – не единство действия (в аристотелевском духе) или характера (как в драматургической теории «Бури и натиска», особенно у Якоба Ленца), но единство души: «В настоящем стихотворении нет иного единства, кроме единства души (*die Einheit des Gemüts*)»⁵³. Впрочем, и здесь Новалис вариативен, в другом фрагменте (в связи с рассуждением о «характере цвета») неожиданное определяя единство своего романа «Генрих фон Офтердинген» как цветковое: «В моей книге все голубое (*Alles blau in meinem Buche*)»⁵⁴.

В учении о строении произведения Новалис отменяет традиционный (восходящий к Аристотелю и риторическому учению о *dispositio*) критерий упорядоченности, при которой части произведения связаны друг с другом неким необходимым образом. Эта отмена постулирована во фрагменте, где поэт противопоставлен философу (что нечасто случается у Новалиса): «Если философ все упорядочивает, все ставит на место, то поэт развязывает все связи (*löst der Dichter alle Bande auf*). Его слова – не всеобщие знаки; они – тоны...»⁵⁵.

Порядок в его традиционном понимании (например, «*lucidus ordo*» у Горация – «Поэтическое искусство», 41) заменен принципом свободных ассоциаций между частями; сами части произведения Новалис в одном фрагменте сравнивает с «обломками»: «Повествования бессвязные, но все же с ассоциациями (*ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation*), как сны. Стихотворения – просто благозвучные и полные красивых слов – но без всякого смысла и связи (*Zusammenhang*) – лишь отдельные строфы понятны – они должны быть лишь как обломки (*Bruchstücke*) из самых разнородных предметов. Истинная поэзия может иметь не более чем общий аллегорический смысл и не прямое воздействие, как музыка etc.»⁵⁶.

Своим свободным ассоциативным «порядком» поэтическое произведение не раз уподобляется у Новалиса сну: «Сон часто бывает значимым (*bedeutend*) и пророческим, ибо он – естественное душевное действие – и, следовательно, основан на ассоциативном порядке (*Assoziationsordnung*). – Он значим как поэзия – но потому он также значим нерегулярно (*unregelmäßig*) – совершенно свободно (*frei*)»⁵⁷.

Ассоциации, на которых основано произведение, не только свободны, но и случайны – поэт должен сознательно использовать в своем творчестве момент случайности (здесь Новалис предвосхищает всевозможные «алеаторические» техники в искусстве XX в.): «Поэт использует вещи и слова как клавиши, и вся поэзия основана на активной ассоциации идей (*Ideenassoziation*) – на самостоятельном, намеренном, идеальном продуцировании посредством случая (*Zufallproduktion*) – (случайное – свободное сцепление)»⁵⁸. «Настоящая романтическая проза (*Eigentliche romantische Prosa*)» соответствует, по Новалису, этим принципам: она «в высшей степени переменчива (*höchst abwechselnd*)», переходы в ней – «быстрые прыжки»⁵⁹.

В целом Новалис все-таки не отказывается от понятия порядка (*Ordnung*), но радикально переосмысляет его, говоря либо об «ассоциативном порядке» (в вышецитированном фрагменте), либо об особом «чудесном романтическом порядке» (*wunderbare romantische Ordnung*), образцом которого служит «Вильгельм Мейстер»: в нем господствует музыка – «акценты не логические, но (метрические) и мелодические», а отсюда и возникает такой

«порядок», который «не обращает внимания на ранг и достоинство, первость и последность (Ersttheit und Letztheit), великость и малость»⁶⁰.

Система произведений: Учение о родах и жанрах

Новалис высказывается и об общей родовой системе поэзии, и об отдельных жанрах. Принимая как нечто самоочевидное триаду «эпос – лирика – драма», он находит ей аналогию в самом устройстве мира: «Тело, душа и дух суть элементы мира – как эпос, лирика (Luga) и драма [суть элементы] стихотворения»⁶¹. Новалис склонен трактовать три рода как начала, которые в той или иной мере присутствуют в любом стихотворении (предвосхищая тем самым аналогичную идею у Гёте): «Эпос – лирика – и драма суть лишь три элемента всякого стихотворения»; эпосом следует считать то произведение, где преобладает эпическое начало, и т.д.⁶²

Драму Новалис трактует как род, по необходимости содержащий в себе полярные начала (в этом смысле его скупые суждения напоминают гораздо более развитую теорию А.В. Шлегеля, отмечавшего в драме необходимое расщепление на комическое и трагическое в соответствии с двумя базовыми человеческими воззрениями на жизнь). В одном фрагменте Новалис связывает различие трагического и комического с разграничением временных планов – прошлого и будущего: «Всякое изображение прошлого – это трагедия (Trauerspiel) в собственном смысле – всякое изображение наступающего (des Kommenden) – будущего – комедия (Lustspiel)»⁶³. В другом фрагменте полярные начала драмы определены иначе: «Содержание драмы состоит либо в становлении, либо в исчезновении (ein Werden oder ein Vergehen). Она содержит изображение возникновения органического образа (Gestalt) из текущего – [возникновения] хорошо структурированного события (einer wohlgegliederten Begebenheit) из случая – [Или же] она содержит изображение распада (Auflösung) – исчезновения органического образа в случае. Драма может содержать и то и другое одновременно, и тогда она – совершенная драма. Нетрудно заметить, что содержанием драмы должно быть превращение, процесс очищения, редукции. Прекрасный пример этому – Эдип в Колоне, а также Филоктет»⁶⁴.

Становление и исчезновение, несмотря на свою разнонаправленность, в «совершенной драме» должны соединяться – но полюса трагического и комического Новалис также рекомендует соединять: «Комедия и трагедия весьма выиграют и станут в подлинном смысле поэтичными благодаря нежному, символическому соединению. Серьезное должно светиться веселостью, шутка – серьезностью (Der Ernst muß heiter, der Scherz ernsthaft schimmern)»⁶⁵.

Представление Новалиса о лирике далеко от идеи субъективного (само) выражения: он, видимо, склонен перенести на лирику и на лирического поэта свой принцип творчества как перевоплощения в чужие индивидуальности – причем, что вполне для Новалиса возможно, одновременно в несколько индивидуально-стей. Отсюда – мысль о полифоничности лирического стихотворения и его парадоксальное уподобление «хору»: «Лирическое стихотворение – это хор в драме жизни – мира. Лирические поэты – хор, любовно (lieblich) смешанный из юности и старости, радости, сочувствия (Anteil) и мудрости»⁶⁶.

В другом фрагменте лирика также охарактеризована парадоксом: чем более личностно стихотворение, тем оно неисчерпаемое. «Чем более лично, локально, обусловлено временем, своеобразно (Je persönlicher, lokaler, temporeller, eigentümlicher) стихотворение, тем ближе оно стоит к центру поэзии. Стихотворение должно быть совершенно неисчерпаемо, как человек и как хорошее изречение (ein guter Spruch)»⁶⁷. Личностная конкретика (в том числе, видимо, и соответствующие обстоятельства места и времени) понята не как ограничивающее начало, но, напротив, как выводящее в бесконечность: человек в его конкретности неисчерпаем – значит, неисчерпаемо и «личное» стихотворение. Нельзя не заметить, что своей неисчерпаемостью стихотворение в трактовке Новалиса перекликается не только с человеческой личностью, но и с символом в его романтическом понимании: продолжая мысль Новалиса, можно сказать, что стихотворение – символ личности, адекватно передающий неисчерпаемость последней.

Из эпических жанров главное место в поэтике Новалиса занимает, несомненно, сказка, которой придан статус «канона поэзии (Kanon der Poesie)»: «...все поэтическое должно быть сказочным. Поэт поклоняется случаю»⁶⁸. Сказка представляется

Новалису воплощением полного произвола фантазии, утверждающей в качестве позитивных ценностей бессвязность, хаос, анархию; она противостоит всякой необходимости – «моральному фатуму», причинно-следственной связи и т.п. «Сказка подобна образам сновидения – она лишена связности (*ohne Zusammenhang*) – ансамбль чудесных вещей и происшествий – например, музыкальная фантазия – гармонические последования золотой арфы – сама природа»⁶⁹; «Нет ничего более противного духу сказки – чем моральный фатум – связь, основанная на закономерности – в сказке [царит] истинная природная анархия...»⁷⁰.

Бессвязность как обязательный признак сказочного повествования соотнесена с чудесным как не менее обязательным атрибутом сказки: «...в настоящей сказке все должно быть чудесно – таинственно и бессвязно (*geheimnißvoll und unzusammenhängend*) – все оживлено. <...> Вся природа должна быть неким чудесным образом перемешана со всем миром духов. Время всеобщей анархии – беззаконность – свобода – естественное состояние природы...»⁷¹.

Сказка подобна сну, причем и тому и другому неожиданно приписана «воспитательная» функция: «Сон воспитывает (*erzieht*) нас, как в той примечательной сказке. Научное рассмотрение сказок – они в высшей степени поучительны и полны идей»⁷².

В одном фрагменте понятие сказки включено в историософское размышление, варьирующее типичную для Новалиса схему: некое изначальное состояние (в данном случае природного, естественного хаоса) в будущем вернется – но на более высоком сознательном и рефлексивном уровне (вернется хаос – но теперь уже как некий «разумный хаос»): «Время до мира [т.е. до его сотворения] как бы несет разрозненные черты времени после мира (*Zeit nach der Welt*) – подобно тому как естественное состояние – это своеобразный образ вечного царства. Мир сказки – это мир, полностью противоположный миру истины (истории), – и именно поэтому так [ему] подобный – как хаос [подобен] завершённому творению. <...> В будущем мире все так же, как в мире прежнем, – и все же все совсем другое. Будущий мир – это *разумный* хаос (*das Vernünftige Chaos*) – хаос, который сам себя проникает – в самом себе и вне себя... Настоящая сказка должна одновременно быть пророческим изображением (*Prophetische Darstellung*) – идеальным изображением – абсолютно необходимым изображением. Настоящий

сказочный поэт – это провидец будущего. <...> Со временем сказка должна стать историей – она [история] вновь станет тем, с чего она началась»⁷³.

Сказка связана с хаосом – но поскольку хаос отличает и изначальное, и будущее состояние мира (в первом случае это естественный хаос, во втором – хаос «разумный»), то «сказочный поэт» обращен и в прошлое, и в будущее, которое он «провидит». Соотношение сказки и истории, которое устанавливается в этом фрагменте, сводится к следующему: в нынешнем «нехаотичном» мире сказка противостоит истории (как миру «истины»), в «хаотических» мирах прошлого и будущего сказка сливается с историей.

Тема сходства сказки и истории (в данном случае – Священной истории) развивается и в следующем фрагменте: «В высшей степени примечательно сходство нашей Священной истории со сказкой – в начале околдовывание (Bezauberung) – затем чудесное примирение – etc. Исполнение условия проклятия...»⁷⁴.

Со сказкой в поэтологии Новалиса тесно связан роман, который может становиться сказкой: «Романтика (Romantik). Все романы, где имеет место истинная любовь, суть сказки – магические происшествия»⁷⁵. Как и сказку, Новалис сравнивает роман с историей: «...Роман – это как бы свободная история – как бы мифология истории»⁷⁶. Как и сказке, роману должна быть присуща некая внутренняя фрагментированность (то качество, которое Новалис порой называет бессвязностью), что следует из фрагмента: «Манера писать (Schreibart) роман не должна быть *континуумом* – в каждом периоде должна быть расчлененная структура (gegliederter Bau). Каждая его малая часть должна представлять собой нечто изолированное (Abgeschnittnes) – обособленное (Begrenztes) – особое целое»⁷⁷.

Именно в связи с обсуждением романа у Новалиса появляется слово «Romantik», которое явно предполагает связь «романтического» и собственно «романного». В одном из фрагментов с этим словом роман трактуется как соединение всех стилей, связанных общностью духа: «Романтика (Romantik). Разве не должен роман охватывать все роды стилей, многообразно соединенных общим духом в некоем порядке?»⁷⁸.

Идеальную модель романа Новалис усматривает в «Вильгельме Мейстере» Гёте, который воспринимается как образец

и романного стиля, и «чудесного романтического (или же романного) порядка» (о нем говорилось выше) – вплоть до момента, когда Новалис резко охладевает к роману Гёте, характеризуя его как «в высшей степени непоэтический» и даже как «сатиру на поэзию»⁷⁹.

Роман («Вильгельм Мейстер») в нескольких фрагментах становится предметом особенно подробного и по сути своей аналитического рассмотрения. Новалис, в определенном смысле предвосхищая нарратологию Жерара Женетта, выделяет в романе четыре чередующихся текстовых типа – собственно повествование (Erzählung), а также «разговор, описание и размышление (Gespräch, Beschreibung und Reflexion)»; преобладает разговор, реже всего встречается размышление. Приводятся и наблюдения над соотношениями этих нарративных элементов: «Разговор и размышления часто переплетаются, часто – [переплетаются и] описание и разговор. Разговор подготавливает повествование – чаще же всего повествование [подготавливает] разговор. Описание характеров или рассуждение (Räsonnement) о характерах чередуется с фактами (Tatsache). И так всякое рассуждение сопровождается фактами, которые его подтверждают, опровергают или делают то и другое лишь по видимости». Рассмотрен и вопрос о темпе романного повествования: «Текст нигде не торопится – факты и мнение точно определены и изложены в надлежащей последовательности. Ретардирующая природа романа являет себя преимущественно в стиле»⁸⁰.

Анализируется также система персонажей «Вильгельма Мейстера». Новалис выявляет степень сходства персонажей, противопоставляя их либо соединяя в группы и даже порой отождествляя: «Лотарио не кто иной, как Тереза в мужском роде (die männliche Therese), с переходом в Мейстера. Наталья соединяет и облагораживает Тетю и Терезу. Ярно совершает переход от Терезы к аббату <...>. Мейстер – соединение Дяди и Лотарио. <...> Арфист и Миньона составляют единое целое»⁸¹ и т.п.

Читатель

Рецептивный аспект поэтики весьма занимал Новалиса. Чтение для него – творческий процесс, в ходе которого читатель создает внутри себя, под воздействием прочитанного, некий новый мир. Задача читателя – «найти в книге универсум»⁸². «Когда мы правильно читаем, в нашей душе (in unserm Innern) разворачивается, вслед за словами, настоящий, зримый мир»⁸³. Чтение может не только творить новый внутренний мир, но и преобразовывать существующий, который по-новому открывается нашему видению: «История [читаемая нами], кажется, касается в нас каких-то еще не открытых глаз – и мы, вернувшись с ее территории (Gebiet), оказываемся в совершенно другом мире»⁸⁴.

Читатель – соавтор писателя; он «ставит акцент произвольно – делает из книги все, что хочет»⁸⁵. Произведение возникает в ходе совместных действий писателя и читателей: «Настоящий читатель должен быть расширенным автором (erweiterte Autor). Он – высшая инстанция, которая получает предметы (die Sache) от низшей инстанции уже предварительно обработанными. Чувство, посредством которого автор рассортировал (geschieden hat) материалы для своего произведения, у читателя снова разделяет в книге необработанное и сформированное – и если один читатель обработал бы книгу в соответствии со своей идеей, то второй очистил бы [ее] еще больше; и благодаря тому, что обработанная материя (Masse) вновь и вновь попадает в сосуд, где кипит работа (in frischtätige Gefäße kommt), она в конце концов становится сущностной составной частью, членом действующего духа»⁸⁶.

Получается, что созданное автором произведение (Schrift) – лишь сырой материал, который должны усовершенствовать читатели, как бы передавая авторский текст друг другу. Автор – не более чем «низшая инстанция» в процессе создания произведения. Сам этот процесс мыслится Новалисом как многократная рассортировка и очищение «материи», которая, отбрасывая из себя «сырое», становится все более оформленной. Процесс этого разделения на сырое и оформленное начинает автор, а продолжают читатели. Предполагается, видимо, что процесс этот никогда не кончится, произведение будет вечно открыто для доработок, ведь

его предназначение – быть не завершенным целым, но «членом деятельного духа».

Присутствует у Новалиса и «теория критики», исходящая в целом из постулата благожелательного, любовного, понимающего чтения. Цель критика – не выискивать недостатки, но понимать достоинства: «Не порицай ничто человеческое. Все – хорошо; но только не повсюду, не всегда, не для всех. Так обстоит дело с критикой. Например, высказывая суждение о стихотворении, следовало бы порицать лишь собственно ошибки против искусства (Kunstfehler) в строгом смысле слова... Для каждого стихотворения следовало бы как можно точнее определить его область... Ибо стихотворения следует судить лишь в отношении того, хотят ли они занять обширное или тесное, близкое или отдаленное, мрачное или светлое, светлое или темное, высокое или низкое местоположение (Standort). Так, Шиллер пишет для немногих, Гёте – для многих. Ныне слишком мало задумываются о том, чтобы показать читателю, как надо читать стихотворение, при каких обстоятельствах оно только и может понравиться. Любое стихотворение обладает собственными связями с различными читателями и с многообразными обстоятельствами – оно имеет свою собственную среду, свой собственный мир, своего собственного бога»⁸⁷.

В этом фрагменте изначально гердеровские мотивы (обусловленность стихотворения породившей его «почвой») трансформированы в радикально романтическом духе: стихотворение не вырастает из «почвы», как организм, но, похоже, само выбирает себе «местоположение», словно мыслящее существо. Оно само создает себе собственный мир и бога – точно так же, как и люди у Новалиса свободно выбрали себе самоопределение и выбрали Бога: «Чтобы вступить в бесконечный союз также и с неземными существами (mit transmundanern), мы назначили себя людьми и выбрали себе Бога, как выбирают монарха»⁸⁸.

¹ Schlegel F. Kritische Ausgabe. Abt. 2: Schriften aus dem Nachlass. Bd 16: Fragmente zur Poesie und Literatur. T. 1 / Hrsg. von E. Behler unter Mitw. von J.-J. Anstett und H. Eichner. München [u.a.]: Schöningh; Zürich: Thomas, 1981. S. 126, 163.

- ² Behler E. German Romantic literary theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 204.
- ³ Schlegel F. Cit. ed. S. 208.
- ⁴ В письме Ф. Шлегелю от 5 сентября 1797 г. // *Novalis. Schriften* / Hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel, H.-J. Mähl. Bd 1–5. Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1988. Bd 4. S. 235. Далее тексты Новалиса цитируются по этому изданию в нашем переводе, сохраняющем особенности их пунктуации (в частности, пристрастие к знаку тире).
- ⁵ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 647.
- ⁶ Ibid. S. 533.
- ⁷ Ibid. S. 600.
- ⁸ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 397–398.
- ⁹ Ibid. S. 301.
- ¹⁰ Ibid. S. 685.
- ¹¹ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 545.
- ¹² Ibid. S. 612.
- ¹³ Boccaccio G. *Genealogie deorum gentilium libri*. Bari: Laterza, 1951. Vol. 2. P. 687.
- ¹⁴ Sidney Ph. *The Defence of Poesy* // Sidney Ph. *Selected Prose and Poetry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. P. 157.
- ¹⁵ См.: Curtius E.R. *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*. 8 Aufl. Bern; München: Francke, 1973. S. 210–220.
- ¹⁶ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 399.
- ¹⁷ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 536.
- ¹⁸ Ibid. S. 533.
- ¹⁹ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 360.
- ²⁰ Ibid. S. 360.
- ²¹ Curtius E.R. Op. cit. S. 213, 441.
- ²² *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 396.
- ²³ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 527.
- ²⁴ Ibid. S. 535.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 276–277.
- ²⁷ Ibid. S. 654.
- ²⁸ Ibid. S. 650.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 469.
- ³¹ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 563.
- ³² *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 434.
- ³³ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 599.
- ³⁴ Ibid. S. 592.
- ³⁵ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 686.
- ³⁶ Ibid. S. 563.
- ³⁷ Ibid. S. 406.

- ³⁸ Ibid. S. 308–309.
³⁹ *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 672.
⁴⁰ Ibid. S. 528–529.
⁴¹ *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 411.
⁴² Ibid. S. 250–251.
⁴³ *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 645.
⁴⁴ *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 290.
⁴⁵ Ibid. S. 577.
⁴⁶ Ibid. S. 689.
⁴⁷ *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 535.
⁴⁸ *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 168.
⁴⁹ Ibid. S. 273.
⁵⁰ Ibid. S. 410.
⁵¹ Ibid. S. 351.
⁵² *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 497–498.
⁵³ *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 683.
⁵⁴ Ibid. S. 676.
⁵⁵ Ibid. S. 533.
⁵⁶ Ibid. S. 572.
⁵⁷ Ibid. S. 452.
⁵⁸ Ibid. S. 451.
⁵⁹ Ibid. S. 654.
⁶⁰ Ibid. S. 326.
⁶¹ *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 592.
⁶² Ibid. S. 589–590.
⁶³ Ibid. S. 537.
⁶⁴ Ibid. S. 535.
⁶⁵ *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 650.
⁶⁶ *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 539.
⁶⁷ *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 664.
⁶⁸ Ibid. S. 449.
⁶⁹ Ibid. S. 454.
⁷⁰ Ibid. S. 438.
⁷¹ Ibid. S. 279–280.
⁷² Ibid. S. 417.
⁷³ Ibid. S. 280–281.
⁷⁴ Ibid. S. 639.
⁷⁵ Ibid. S. 255.
⁷⁶ Ibid. S. 668.
⁷⁷ Ibid. S. 562.
⁷⁸ Ibid. S. 271.
⁷⁹ См.: Behler E. Op. cit. P. 214.
⁸⁰ *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 326.
⁸¹ Ibid. S. 312.

⁸² Ibid. S. 683.

⁸³ Ibid. S. 377.

⁸⁴ Ibid. S. 564.

⁸⁵ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 609.

⁸⁶ Ibid. S. 470. Новалис заставляет здесь вспомнить издание Фридрихом Шлегелем сочинений Лессинга: в редакции Шлегеля полный корпус текстов Лессинга был трактован как инертная «масса» (термин самого Шлегеля), а «подлинный» Лессинг был получен посредством нещадной фрагментации этой «массы». См. об этом: *Busch Ch. Masse / Lessing. Editoriale Paratextualität bei Fridrich Schlegel // Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, 2016. Bd 135. Heft 2. S. 161–187.

⁸⁷ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 235.

⁸⁸ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 418.

Е.В. Лозинская

**ДИСПУТ О РОМАНТИЧЕСКОЙ
И КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В ИТАЛИИ
В 1816–1820 гг.**

Аннотация. В статье излагаются позиции сторонников классической и романтической поэзии в дискуссии, имевшей место в Италии, преимущественно в Милане, в 1816–1820 гг.

Ключевые слова: романтизм; классицизм; национальное наследие; мифология; поэтика; «Итальянская библиотека»; патриотизм; национальный дух.

Losinskaja E.V. The dispute about the classical and the romantic poetry in Italy in 1816–1820

Summary. The essay reviews the dispute between the defenders of classical poetical tradition and the advancers of romantic poetry that arose in Milan in 1816–1820.

Keywords: romanticism; classicism; national heritage; mythology; poetics; «Biblioteca italiana; patriotism; national spirit.

Литературные диспуты – характерная для Италии форма размышлений о литературной теории: сущности поэзии, ее месте среди других *artes liberales*, роли поэта в общественной жизни, содержании ключевых категорий поэтики и т.п. С одной стороны, круг обсуждаемых вопросов и конкурирующих тезисов оставался сходным на протяжении многих веков: какова цель поэзии, в чем заключается долг поэта, что такое подражание и кому (или чему) подражает поэт? С другой – в каждую эпоху эти предметы получали

особую окраску, связанную с общими философскими установками и спецификой общественно-политической ситуации. Дискуссия начала XIX в. на фоне предшествующих выделяется наличием отчетливых политических и национально-патриотических обертонов, присутствовавших в теоретико-литературной мысли и в предшествующие века, но не столь явно. Представление об Италии как едином культурном и духовном пространстве существовало уже во времена «трех венцов», однако реальной политической основы этот концепт не имел. К началу XIX в. большая часть того, что станет в будущем Италией, находилась под иностранным управлением, эта ситуация накладывала свой отпечаток на любую общественную дискуссию, и самые невинные и технические вопросы могли получить острое политическое звучание.

Одним из инструментов культурной политики австрийских властей стал созданный по их инициативе миланский журнал «Итальянская библиотека» (1816–1840). Он задумывался как общее пространство для диалога с интеллектуальной частью общества, значительная часть которого была настроена антиавстрийски. По просьбе главного редактора Джузеппе Ачерби (1773–1846) мадам де Сталь написала для первого номера журнала статью «О духе и пользе переводов» («Sulla maniera e utilità delle traduzioni»), которую перевел на итальянский язык один из ведущих участников последовавшей дискуссии Пьетро Джордани (1774–1848)¹.

Небольшое по объему эссе можно свести к нескольким основным тезисам. Переводы полезны не только тем, что позволяют ознакомиться с иностранными литературами тем людям, которые не читают на других наречиях. Хороший перевод вносит в язык новые способы выражения, новые фигуры речи, и это может оказаться полезным в ситуации, когда все поэты повторяют одни и те же образы, одни и те же мысли в одном и том же словесном оформлении, когда их фантазия беднеет и литература становится бесплодной. Именно таково, на взгляд мадам де Сталь, положение вещей в итальянской культуре. Причина этого – в том, что в течение долгого времени ее основным языком был латинский, но не та живая латынь, на которой когда-то говорили реальные люди, а мертвый язык научного и философского дискурса, не подходящий для литературы. Неудивительно, что чтение Саннадзаро,

Полициано, Фракосторо, черпавших свое вдохновение из книг, а не из природы, стало уделом немногочисленных эрудитов. Мадам де Сталь предлагает итальянцам переводить на родной язык современные английские и немецкие стихотворения, с тем чтобы «показать нечто новое своим соотечественникам, которые в большинстве своем довольствуются античной мифологией и не осознают, что эти басни уже несколько устарели и, более того, вся остальная Европа их уже оставила и позабыла. Поэтому пусть умы прекрасной Италии, которые не любят праздности, обратят свой взгляд за альпийские горы, чтобы, не скажу, одеться по иностранной манере, но узнать ее, не для того чтобы стать подражателями, но чтобы избавиться от тех устарелых обычаев, которые сохраняются в литературе, как церемонии в дружеском кругу в ущерб естественной прямоте выражения»².

Такие утверждения не могли не вызвать негативной реакции у части итальянских интеллектуалов. Начать с того, что некоторые из высказываний мадам де Сталь были откровенно несправедливы и демонстрировали скорее ее плохое знание итальянской культурной жизни, чем дефекты последней. Италия все же не была провинциальным захолустьем, сохраняющим литературные обычаи трехсотлетней давности и не знакомым с литературой современной Европы. В течение всего XVIII в. итальянцы активно читали и переводили и английские, и немецкие произведения, а творчество Дж. Парини, В. Альфьери, У. Фосколо вряд ли можно назвать бесплодным воспроизведением моделей XV–XVI столетий. Эта оценка задевала национальные чувства многих, и таким образом в литературный спор с самого начала был привнесен вопрос о патриотизме и чувстве национального достоинства.

При этом ситуация выглядела неоднозначной. Письмо мадам де Сталь опубликовал журнал «Итальянская библиотека», который создавался как площадка для дискуссий и в то же время проводник культурной политики австрийских властей, желавших ослабить французское влияние. Приглашение к сотрудничеству получили самые разные деятели культуры, в «Библиотеке» поначалу публиковались такие патриотически настроенные авторы, как Л. Ди Бreme и Дж. Романьози, но в конце концов политическое направление журнала стало очевидным и многие известные литераторы отказались с ним сотрудничать. Несмотря на публикацию

эссе мадам де Сталь, сам журнал занял противоположную позицию, и ее рассуждение было подвергнуто в нем серьезной критике. Такая расстановка сил создавала определенную двусмысленность: с одной стороны, противников мадам де Сталь было легко обвинить в коллаборационизме с австрийцами, в отсутствии национального достоинства, но и ее сторонникам можно было вменить в вину низкопоклонство перед иностранцами. Более того, антиромантическая тенденция в «Итальянской библиотеке» ни в коей мере не была результатом австрийской цензуры, напротив, австрийские кураторы проекта рассматривали романтизм как приемлемое культурное движение и пытались вынудить Ачерби публиковать позитивные отклики на романтические произведения. Надо отметить, что тот, соглашаясь с этими публикациями, не изменил своей установки на защиту классической традиции.

Сразу после публикации разразилась горячая дискуссия в различных газетах и листках – с переходом на личности и отсутствием адекватных аргументов. В этой ситуации миланские городские власти сочли необходимым вмешаться и поручили П. Джордани (переводчику письма) дать в «Библиотеке» ответ мадам де Сталь. Его эссе «О рассуждении мадам де Сталь» было опубликовано в апрельской книжке без указания авторства. Джордани придерживался представления о том, что развитие изящных искусств завершено. В отличие от наук, «прогресс в искусствах невозможен, как только они нашли прекрасное и научились его выражать, они не ищут ничего более»³. Поиск новизны – безумие, в свое время оно овладело художниками и поэтами XVII в. и лишило их искусство красоты и уместности (*bellezza e convenienza*). Но у тех «такое сумасбродство было хотя бы оригинальным и итальянским, наше же сумасшествие – сумасшествие обезьяны». Попытка применить в итальянской поэзии северные модели приведет «к рождению своего рода кентавров, которые, согласно древним, рождались из облака». «Или тогда итальянцам надо будет забыть свой язык, свою историю, изменить свой климат и свою фантазию, т.е. перестать быть итальянцами»⁴. Надо сказать, что здесь в качестве аргумента Джордани использует мысли о связи культурной специфики с природными и географическими условиями, вполне созвучные идеям самой мадам де Сталь, которые, очевидно, стали к тому времени общим местом, свободно соче-

тающимся как с классицистическими, так и с романтическими установками. Действительно, соглашается Джордани, иностранцам современная итальянская литература может показаться бесплодной, но эта бедность идет от «недостатка усердия в освоении отеческого наследия. Для того, чтобы приобрести достаток, не нужно эмигрировать и заглядываться на чужое имущество». «Итальянцам следует изучать своих собственных классиков, а также латинских и греческих, прививка которых к итальянской литературе может дать лучшие результаты, чем к любой иной. Ибо она представляет собой ветвь того ствола, от корней которого выросли все другие. И тогда она всем покажется процветающей и плодотворной»⁵.

Мадам де Сталь ответила Джордани в июньском номере «Библиотеки», повторив и немного прояснив свои прежние тезисы, и особенно подчеркнула, что речь у нее не идет о подражании как копировании, она призывает итальянцев знакомиться с северными литературами и использовать их как источник вдохновения. После этого второго выступления мадам де Сталь дискуссия не утихла, но разгорелась еще сильнее. Из числа наиболее сдержанных и авторитетных противников французской писательницы следует назвать Карло Джузеппе Лондонио (1780–1845), литератора, историка и экономиста. Лондонио активно участвовал в дискуссии и начал с опубликованной под псевдонимом «Итальянец» брошюры «Ответ на два рассуждения мадам де Сталь» («Risposta ai due discorsi di Madama di Staél», 1816)⁶. В некоторых вопросах, например в признании национальной специфики поэзии, его точка зрения близка к позиции Джордани и «Библиотеки» в целом; он почти дословно повторяет утверждение, что подражание северным народам приведет к созданию литературных гибридов. Но Лондонио отрицает и благотворность подражания античным классикам: признавая за ними художественное совершенство, он указывает, что литература должна быть близка к реальной жизни. Поэтому подражание античным образцам так же бесплодно, как и подражание иностранцам. У Лондонио довольно пессимистичный взгляд на современную западную литературу, он считает, что время посредственности наступило повсюду и как раз Италия, может быть, является наименее посредственной в эстетическом отношении.

Еще один ответ мадам де Сталь прислал в редакцию «Итальянской библиотеки» 18-летний, в то время почти неизвестный

автор – Джакомо Леопарди (1798–1837). Редакция не стала его публиковать, и через два года он был переработан автором в «Рассуждение итальянца о романтической поэзии». Главная идея Леопарди – в том, что поэт творит по вдохновению, идущему свыше, благодаря небесной искре, творческому импульсу, божественному дару. С одной стороны, это вполне романтический концепт, но с другой – восходящий к древней итальянской традиции, идущей от Альбертино Муссато. Данте и античные авторы, утверждает Леопарди, сочиняли по внутреннему непосредственному побуждению, и поэтому они столь велики как поэты. Современные авторы вместо того смотрят на своих предшественников и наводят мир банальностями. И тут мысль Леопарди делает неожиданный поворот, довольно точно воспроизводя размышления на ту же тему Ф. Петрарки: в современную эпоху невозможно не читать или читать, но не испытывать влияния прочитанного. Поэтому итальянские поэты должны обращаться к своим великим предшественникам, они должны их изучать, размышлять над ними, подражать им, но не во внешних формальных вопросах, а в том, что касается источника поэтического вдохновения, воспроизводя не конкретные языковые и литературные модели, а сущностные черты творческого процесса. Общий для всех эпох идеал прекрасного получает, таким образом, индивидуальное преломление в творчестве каждого поэта⁷.

В защиту мадам де Сталь выступили три автора, также отстаивающие идеалы национального самосознания, но в другом понимании, – Лудовико ди Бreme (1780–1820), поклонник и личный знакомый мадам де Сталь, его друг Пьетро Борсьери (1788–1852) и Джованни Берше (1783–1851), в то время еще с ними не знакомый. Их три выступления в истории литературы получают наименование «манифесты итальянских романтиков».

Первым из них выступил Лудовико ди Бreme, опубликовавший за свой счет рассуждение «О несправедливости некоторых итальянских литературных суждений» («Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani», июль 1816)⁸. Важнейшая идея, одушевляющая этот трактат, – свобода творчества: даже идея подражания природе ограничивает творца, поскольку на практике сводится к подражанию природе согласно определенным правилам. Поэтическое творчество свободно и спонтанно. Человек – часть

природы сам по себе, ее интерпретатор и соперник в творческом плане. Поэт выражает естественную и живую реакцию, возникающую в нем при восприятии окружающих предметов. Поэт переносит себя в свои произведения. В поэте должен гореть тайный огонь, он должен обладать истинным талантом, сильными и тонкими чувствами. Ни изучение литературы, ни формальное мастерство не могут заменить эти качества.

Ди Бреме не дает эксплицитного определения романтического, из его рассуждения складывается довольно расплывчатое понятие о прогрессивной поэзии, выражающей непосредственные чувства и ощущения человека, обладающего истинным талантом. Однако моральная и воспитательная цели литературы не имеют для него особого значения. Ди Бреме утверждает, что романтиками были практически все великие поэты, включая Данте, Тассо и прочих. Но если итальянцы хотят участвовать в общеевропейском развитии философии, им следует отказаться от идеи, что все значительное уже было сказано их великими предками. В первую очередь им надо оставить устаревшие представления о поэтическом языке, который был законсервирован литературными авторитетами в том состоянии, в каком пребывал в XVI в. Отсутствие новых идей, в котором часто обвиняют итальянцев, связано с тем, что они выражают свои мысли не на том языке, на котором думают, отсюда неотчетливость их идей. Следует сделать язык итальянской литературы более ясным и современным. Поэту и интеллектуалу вообще следует жить и действовать в настоящем времени. Нет ничего вечного и неизменного – как в жизни, так и в культуре, поэтому нужно сбросить с себя «кандалы привычных авторитетов». Итальянцы должны стать членами общечеловеческого сообщества наций, оставаясь при этом верными своей собственной, но для этого нужно беспристрастно осознать свои недостатки, изучить достижения других, подражать им в независимости и беспристрастности.

В сентябре 1816 г. была анонимно опубликована брошюра П. Борсьери «Литературные приключения одного дня, или Советы благородного человека разным писателям» (*«Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori»*). Эссе имеет форму маленького романа, истории одного дня благородного человека со склонностью к литературным занятиям. Борсьери защищает идею социально и политически ангажированной литературы,

его раздражают «педанты, поселившиеся в библиотеках», «ликующие, когда удастся обнаружить очередной неизвестный ранее древний документ». Никто не отрицает важности исторических исследований, но их целью должно быть не накопление фактов, а творческое саморазвитие и общественный прогресс. Одна из ключевых характеристик концепции Борсьери – польза как конечная цель литературы. Литература должна способствовать улучшению социальной ситуации, нести просвещение в массы, открывать обществу правду. Поэтому литераторам следует практиковать популярные у менее просвещенных классов жанры – романы, комедию, газетную публицистику. Более того, Борсьери отстаивает использование в литературе диалектов, что имеет две цели: сделать произведения понятнее широким слоям населения и через язык познать, а значит, и преодолеть региональные различия, способствуя возникновению общейтальянского самосознания.

Классическое представление о «развлекая, поучай» для романтика Борсьери настолько важно, что приводит к сглаживанию различий между художественной литературой и публицистикой, для него они элементы одного большого класса. Литература – это искусство говорить уму и сердцу образованного человека, «изящное выражение наивысшей степени цивилизации, достигнутой каким-либо народом в данный период времени»⁹. Это «поэмы и повествования, исторические и энциклопедические сочинения любого рода, моральные и теоретические сочинения о человеческих страстях и интеллекте», они – результат «совместного усилия памяти, фантазии, чувствительности и рассудка». Фактически Борсьери ведет речь о творчестве не только поэтов как таковых, но и литераторов в широком смысле слова. При этом литература для Борсьери – показатель уровня цивилизованности, достигнутого тем или иным народом. Следует также отличать истинных литераторов от ложных. Истинный одушевляется в своем творчестве стремлением к истине, он обладает умом, способным создавать глубокие концепции, а его дух чувствителен ко всему прекрасному, великому и благородному. Он хорошо понимает человеческую природу: как человек мыслит и как он чувствует, – поскольку без этого он не сможет ни убедить, ни растрогать свою аудиторию. Ложные литераторы предаются слепому копированию древних классиков. Как и Ди Бреме, Борсьери не видит ничего плохого

в изучении этих классиков, если оно не сводится к накоплению пустых фактов, а направлено на формирование у себя шкалы эстетических и моральных ценностей. Однако гений – редкое явление. Живую, динамически развивающуюся культуру и литературу делают несколько превосходных, множество хороших, огромное множество средних и несколько плохих писателей. Изучение, например, эпохи Чинквеченто, средние писатели которой в другое время были бы названы выдающимися, позволяет здраво взглянуть на вещи.

Борсьери – сторонник динамической концепции искусства: у каждого века свои обычаи, вдохновляющие воображение писателей, поэты и поэзия разных эпох различается в своих проявлениях и организующих принципах. Так, современным жанром является роман. Романтическая поэзия у Борсьери, как и у Ди Бреме, – явление вневременное и внациональное. «Так называемая романтическая литература – не является исключительным продуктом северных народов. Божественная комедия, Канцоньере Петрарки, Неистовый Орlando принадлежат к тому роду поэзии, для которого не существует античных греческих или римских образцов. Эти поэмы вдохновлены христианством, духовными устремлениями, духом рыцарства и, следовательно, содержат в себе три основных компонента романтической литературы»¹⁰.

В декабре 1816 г. было опубликовано выступление третьего из авторов-романтиков – Джованни Берше «О “Диком охотнике” и “Леноре” Готфрида Августа Бюргера: полусерьезное письмо Златоуста своему сыну» («Sul “Cacciatore feroce” e sulla “Eleonora” di Goffredo Augusto Burger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo»). Это самый развернутый и отчетливый из трех манифестов, и его автор впервые поднимается над злобой дня, связанной с рассуждением мадам де Сталь, формулируя более или менее внятную теоретико-литературную концепцию. Как и Борсьери, Берше придерживается мнения, что литература имеет «филантропические» цели, т.е. должна служить моральному совершенствованию нации и способствовать ее возрождению. Однако она имеет двойную функцию: ее можно рассматривать как движущую силу развития общества и как индикатор уровня цивилизованности, которого это общество достигло. Судить об уровне развития нации можно по степени совершенства ее поэтов.

«Повсюду и во все времена природа наделяла человека поэтическим даром», но «не все души человеческие обладают одинаковой склонностью к прекрасному»¹¹. Существуют неотесанные готтентоты, чье воображение инертно, и рафинированные парижане, чье сердце поизносилось, а воображение иссякло от слишком большой культурной нагрузки, поэтому они слишком сильно полагаются на рациональное начало. И те и другие не понимают поэзию, хотя и по разным причинам. Однако между этими двумя группами «существует еще многочисленная прослойка в разной степени образованных людей, в большей или меньшей степени склонных к поэзии... ..всюду, где существует духовная культура, есть люди, способные чувствовать поэзию. Встречаются они в большем или меньшем количестве, но все же в достаточном». Берше формулирует демократическое представление об аудитории: «Тысячи и тысячи семейств, даже ничего общего не имеющие с художественным миром, мыслят, читают, пишут, плачут, волнуются, терзаются всевозможными страстями»¹². Если поэт поймет, что такие люди и составляют нацию, перед ним откроются широкие перспективы. «Цели и принципы поэзии всеобщи и вечны. <...> ...поэзия направлена на улучшение обычаев и нравов людей, на облагораживание их душ, на удовлетворение потребности их фантазии и сердца, ибо склонность к ней, подобно всякой иной сердечной и духовной склонности, вызывает у нас определенные моральные устремления»¹³.

Берше продолжает переосмысление привычной школьной поэтики в новом духе, не особо задумываясь о возникающих противоречиях. Существует четыре изначальных формы поэзии: лирическая, дидактическая, эпическая и драматическая. Но поэзия по своей природе свободна, не вмещается в принудительно назначенные рамки. Она вечно изменчива, потому что изменчивы потребности, которые она удовлетворяет, «она вправе бесконечно менять формы и средства, к которым прибегает. Поэтому поэзия по своему усмотрению объединяет и смешивает, применяя многочисленные способы, эти четыре изначальные формы, получая отсюда тысячи разнообразных оттенков и сочетаний»¹⁴. При этом «поэзия – выражение живой природы», а «форма, к которой поэзия прибегает, не является ее сущностью», она лишь позволяет поэту добиться намеченной цели. Однако «ни один человек не вправе вносить

какие-либо ограничения, если дело идет о смешении этих изначальных форм»¹⁵.

Содержание и форма неотделимы друг друга и рождаются вместе в душе поэта. Берше отрицает любые поэтики, поскольку те никому не помогли стать великим поэтом. Они всегда создавались после его появления и никогда – до этого. В основе поэзии лежит человеческая эмоция, поэзия отражает то, что трогает душу наиболее сильно. А что трогает душу наиболее сильно? Разумеется, чудесное и ужасное, если оно достаточно правдоподобно, – утверждает Берше, снова возвращаясь к классическим тезисам.

Романтизм в понимании Берше связан с содержанием поэзии и не сводится к исторически конкретному феномену. Литература в целом делится на романтическую и классическую. Романтическая – «непосредственно обращается к природе», и поскольку та ничего не говорит о мыслях и привязанностях древних, а лишь о современных чувствованиях и устремлениях, то романтическая поэзия наиболее точным образом выражает суть современной ей цивилизации. Классическая поэзия, «стремясь воспроизвести все то прекрасное, что находит у обожаемых греков и римлян», «повторяет, лишь частично видоизменяя, нравы, обычаи, мнения, страсти, мифологию древних народов, а чаще всего подражает им»¹⁶. Классическая поэзия – поэзия мертвых, а романтическая – поэзия живых, хотя, разумеется, великие поэты прошлого – Гомер, Пиндар, Софокл, Мильтон – были своего рода романтиками, да и наилучшие современные поэты-классицисты «не лишены романтической жилки».

Литературная деятельность в теории Берше протекает следующим образом: поэты в поисках славы изучают, что принесло ее великим поэтам прошлого, и обнаруживают, что это было обращение к народным верованиям. Подражая великим предшественникам по существу, а не по форме, они обращаются к верованиям своего народа, и тот, благодарный, что его не презирают, отвечает им принятием их творчества. Таким образом, в концепции Берше источником эстетического суждения оказывается народ, а поэт ограничен в выборе предметов способами мыслить и чувствовать, присущими его нации.

Существенный элемент взглядов Берше составляет категория правды, она определяет предмет романтической поэмы, кото-

рый должен быть историческим и включает в себя христианскую тематику, рыцарство, события, которые имели когда-то место, или те, в которые верит народ, например национальные легенды и традиции. В этом Берше дословно воспроизводит теоретиков эпопеи XVI в. Однако в другом месте, разграничивая, как и они, правду фактов и поэтическую правду, он дает этому разграничению истолкование, пожалуй, более близкое к аристотелевскому, чем у теоретиков эпохи Чинквеченто, поскольку исходит из необходимости возбудить соответствующие аффекты, а не обратиться к рациональным представлениями аудитории: «Мой долг как художника – не представить историческое событие в таком виде, как оно имело место, но возбудить в читателе впечатление, чувство, страсть, сходные с теми, какие оно вызвало бы в действительности»¹⁷.

Все три автора романтических манифестов не имели четко сформулированной поэтической теории. Их концепции содержат некоторые противоречия, а многие категории исторически обусловлены. Так, например, свобода художника в их представлении вполне сочетается с морально-воспитательными целями литературы. Отвержение поэтик не предполагает отказа от множества традиционных понятий и представлений: четыре основных рода литературы, чудесное и ужасное как основные способы воздействия на душу читателя и т.п. Они не особенно задумываются над тем, что такое «природа», «народный», «правда», полагая эти понятия очевидными. Но всех троих объединяет ключевая мысль о литературной деятельности как инструменте политического и социального обновления. Патриотические настроения они сочетают с тезисом об универсальности литературы и искусства посредством утверждения, что национальная специфика определяет конкретную реализацию. Они исповедуют динамическое представление об искусстве, основанное на идее о необходимости отражения в нем реальной жизни и исторически конкретной духовной ситуации. Будучи недовольными существующим положением вещей в литературе, они призывают создать новую, соответствующую современности.

После опубликования этих трех работ критика сместилась со статьи мадам де Сталь на ее защитников, а сами авторы «манифестов» сблизилась между собой, и постепенно стал складываться кружок близких по взглядам людей, которые в 1818 г. начнут

издавать журнал «Примиритель» (*Conciliatore*). Критика романтиков была довольно разнообразна. С одной стороны, немало выступлений основывались на примитивном и поверхностном понимании их тезисов, как, например, пародийный статут воображаемой романтической академии. В представлении скрывшегося под именем Арнальдо сатирика, такая академия должна была проводить заседания на руинах средневекового замка, ее членам запрещалось знакомство с классическими языками, им следовало приходить на заседания с нечесаными волосами и бросать друг на друга мрачные взгляды, а в сочинениях «мешать изящную словесность с политикой, чувствительностью и чувственностью»¹⁸.

Другие авторы принимали позицию романтиков всерьез и старались переубедить их, хотя сами не обладали отчетливыми теоретико-литературными взглядами. Так, критика крупного итальянского историка и экономиста Карло Ботта (6.XI.1766–10.VIII.1837), написавшего в 1816 г. письмо Ди Бреме, направлена в основном на понятие «новизны» и при этом не содержит каких-либо интересных аргументов. Собственные мнения автора о литературе довольно примитивны для его эпохи: Данте велик, когда трогает чувства, а не предается абстрактным рассуждениям, Шекспир достиг бы еще большего величия, когда бы не смешивал различные жанры, и т.п.

Вместе с тем среди противников романтизма присутствовали и весьма вдумчивые авторы, из которых наибольший интерес представляют Джованни Герардини (1778–1861) и Карло Джузеппе Лондонио. Герардини в 1817 г. опубликовал две заметки к «Курсу драматической литературы» Шлегеля («Due note al “Corso di letteratura drammatica” dello Schlegel»)¹⁹, имея в виду дискуссию о судьбах итальянской литературы. Он исходит из того, что искусство в своем развитии достигло высшей точки и какой-либо прогресс более невозможен. Поиск новизны приведет лишь к появлению гротескных и экстравагантных литературных уродцев. Учитывая, что упадок литературы в Италии связан с политической несвободой, обращение к иностранным авторам непатриотично и противоречит стремлению к национальному единству – последнему прибежищу итальянцев. Вкус итальянцев воспитан на классической поэзии, поэтому у них не могут вызывать восторга даже такие бесспорно великие авторы, как Шекспир.

Романтизм для Герардини – это искусство эмоции, сущность классического духа заключается в форме. Между ними можно найти согласие, поскольку беспорядочность и экстравагантность не обязательны для выражения глубокого чувства. Однако законы драматического искусства даны нам самой природой, и романтизм неестественен, ибо не следует этим законам. В то же время он не является и чем-то новым, и до него находились те, кто призывал отказаться от фундаментальных поэтических правил, включая драматические единства. Такой отказ может себе позволить только тот, кто достиг высочайшей степени мастерства. Ни Шекспир, ни Кальдерон, ни даже Шиллер его не достигли, и потому их небрежение поэтикой вызывает возмущение. Один Метастазιο смог доказать на своем примере, что соблюдение правил не является сущностной чертой творчества, иногда их можно нарушать, если не отказываться от сдержанности и обладать тонким чувством прекрасного.

К.Дж. Лондонио, автор «Критических заметок относительно романтической поэзии», «Приложения к Заметкам...» и «Дополнения к Приложению» («Cenni critici sulla poesia romantica», «Poscritta alla “Appendice”», «Appendice “ai Cenni critici sulla poesia romantica”», 1817–1818)²⁰, критикует романтиков с позиций патристических, просвещенческих и аристократических. Романтизм для него в первую очередь – искусство, отказавшееся от подражания античным моделям и использования классической мифологии. Желание романтиков соответствовать взглядам и выражать чувства современного человека весьма достойно и заслуживает похвалы. Но какую связь с этим имеет критика античной мифологии? Романтики восхваляют Данте, Тассо, Ариосто, Мильтона, Шекспира, Шиллера, но все они в своих произведениях обращались к классической мифологии и древней истории. Кроме того, хотя родная история должна быть ближе современному читателю, он часто лучше знает античную, поскольку именно она изучается в школах. Стремление обращаться к присущим народу верованиям само по себе неплохо, когда речь идет о религиозных предметах, но нередко романтики поощряют лишь предрассудки и суеверия просто-народа. Широким слоям населения такие произведения могут нравиться, однако выносить критическое суждение о литературе должны образованные люди. В конечном счете это приведет

к постепенному подъему культурного уровня народа, а если ему потворствовать в его заблуждениях, этого не произойдет. Романтизм – реакционное течение, поскольку обращается в поисках идеала к Средним векам с их невежеством и жестокостью. Готическое искусство может быть прекрасно, но оно не отвечает характеру, окружению, традициям итальянского общества. То, что классическая система более совершенна, более рациональна, более прекрасна, – это сложившийся в Италии консенсус.

Копирование природы – неудачная стратегия для художника, если в поисках правдоподобия на сцену точно переносятся тривиальные моменты жизни, тогда оно приводит к смешению жанров, стилей и аффектов. На самом деле художник не должен передавать события, как они имели место в реальности, он должен отбирать наиболее подходящие, упрощать их и подчеркивать причинно-следственные связи. Отказ от драматических единств не приблизил авторов к природе, а только сделал их творения рыхлыми и неправдоподобными. «Biblioteca italiana» поддержала позицию Лондонии и опубликовала реферат его памфлета. Ачерби по этому поводу иронически заметил, что романтики забирают себе всех великих писателей, и значит, мы все были романтиками уже четыре столетия.

Ди Бреме подверг Лондонии критику в своей рецензии на байроновского «Гяура». Романтическая система, пишет Ди Бреме, не может быть отчетливо сформулирована, поскольку в ней нет каких-либо правил. Романтическая поэзия – это спонтанное выражение чувств и идей, возникших при созерцании природы. Наблюдение за природой влечет за собой ряд аналогий. Природа здесь означает не только «внешнюю» природу, но и человеческую натуру. Суть романтической поэзии – в переключке между внешней природой и эмоциональным или интеллектуальным откликом на нее поэта. Поэт – существо социальное, человек, развивший в себе все свои способности, он занимает активную позицию в современной ему жизни и чувствует, что призван к высокой участи способствовать моральному совершенствованию своего народа. Поэт должен быть хорошим психологом и изучать самые волнующие страсти, дающие полное представление о человеческой природе. Все, что включает в себя человеческий опыт, может стать предметом поэзии, но не во всех своих аспектах. Так, наряду

с добродетелью порочность, зло тоже могут быть содержанием произведения; но не любое зло. Зло ради зла самого по себе или ради наживы не поэтично, но зло, связанное с восстанием против установленного порядка во имя высшего идеала или неодолимой страсти, может воспеваться поэтом.

Поэзия – это искусство установления гармонии между идеями и чувствами, которые сами по себе не сочетаются между собой. Тем самым она делает их уопостижимыми. Поэзия основана на патетическом, т.е. на способности понять, что именно волнует человеческое сердце, и только поэзия может объяснить, почему люди от счастья плачут, каким образом мы можем испытывать наслаждение от созерцания смерти, как страсти влекут к насилию, а мучения переходят в отчаяние.

Романтизм не предписывает поэту подражание северным или средневековым легендам, подобно тому как классицизм предписывает подражание античным. Напротив, романтики исходят из того, что принцип поэтического вдохновения вечен и неизменен с глубокой древности, изменяются лишь человеческие обстоятельства. Поэтому романтизм намного лучше отражает истинный дух античной поэзии. Современные люди более склонны к рефлексии, более чувствительны, более сложны, более духовны в религиозном плане, в понимании явлений природы продвинулись намного дальше, так что если современный поэт хочет отразить эту реальность в своей поэзии, он не может использовать те же формы, что и древние. Именно поэтому устарела мифология, представляющая собой персонификацию представлений о моральных и физических явлениях. Современный поэт не нуждается более в медиации между чувством и словом, он может выражать свой опыт непосредственно.

Обвинения романтической поэзии в бесформенности беспочвенны. Форма изначально присуща любому предмету, а язык, ритм, образы имеют значение постольку, поскольку они вносят свой вклад в создание определенного эффекта. При этом отсутствие поэтического вдохновения невозможно спрятать за каким угодно высоким мастерством, которое никогда его не заменит и не должно приниматься за него.

В своем ответе Лондонио подчеркнул, что сам приветствует «более мягкое поэтическое законодательство». И все же он про-

тестует против отказа от греческой мифологии и против идеи, что поэт не нуждается в правилах и творческом руководстве. Именно эти черты – творческая вседозволенность и отказ от классической образности – по его мнению, представляют собой единственный отчетливый аспект романтической теории. Он подкрепляет ссылкой на Шлегеля свое отождествление романтизма с меланхолией, против которого возражал ранее Ди Бreme, а также подчеркивает реакционность обращения к Средним векам, снова выдвигая идею, что романтики якобы желают вернуться к средневековой политической и социальной системе.

Ди Бreme отозвался на это выступление Лондонио, повторив еще раз, что обращение к Средневековью не означает желания вернуть эту политическую систему. Вместе с тем нельзя забывать, что по сравнению со Средними веками античная мифология значительно более аморальна. При этом крупные поэты могут успешно использовать ее в своем творчестве, обходя связанные с ней опасности, примером чего является У. Фосколо. Возражения вызывает только общий принцип обязательного обращения к ней, как и поэтические правила в целом.

С одной стороны, обе стороны делали примирительные жесты в этой дискуссии, с другой – аргументация повторялась из статьи в статью, так что каждому становилось очевидно, что противоположная сторона его не слышит. В конечном счете Лондонио вышел из дискуссии, заявив, что Ди Бreme не стоит ответа.

Однако установка на поиск оснований для согласия не покинула романтиков, и в сентябре 1818 г. они приступили к изданию «голубого листка» – журнала «Примиритель» (*Conciliatore*), девизом которого сделали слова Горация «*regum concordia discors*», несущие, видимо, здесь двойную нагрузку – и собственно согласование несогласного, и обращение к высоким материям, при этом с некоторым ироническим оттенком (таковы коннотации этого выражения в горацианском послании I, 12, 19). Идею о создании журнала группа друзей, включавшая Ди Бreme, Борсьери и Сильвио Пеллико (1789–1854), вынашивала с апреля 1816 г. Он замыслился в первую очередь как литературно-теоретический и должен был распространять новые философские теории поэзии, а также способствовать развитию гражданского чувства. В течение некоторого времени будущие «примирители» искали сотрудников и

финансирование для журнала. Два ломбардских аристократа Федерико Конфалоньери и Луиджи Порро, заинтересованные в прогрессе сельского хозяйства в Ломбардии, обеспечили их финансовыми ресурсами. Журнал получил поддержку мадам де Сталь, Ж.-Ш. Сисмонди, П.-Л. Женгене. Хотя он в известной мере должен был стать конкурентом «Итальянской библиотеки», с ним собирались сотрудничать П. Джордани и В. Монти. А. Мандзони оставался в стороне, но некоторые из его друзей приняли участие в работе издания. Программу его деятельности написал Борсьери: она предполагала «пробуждение итальянского народа от сна и бездействия». Для этого в нем должны были публиковаться статьи практического и теоретического характера, в том числе по вопросам экономики, сельского хозяйства, техники и законодательства. Дискуссии о прозаической и поэтической литературе – как отечественной, так и иностранной – были призваны не только услаждать ум, но и способствовать лучшему пониманию читателем себя самого. Журнал имел отчетливую национальную, патриотическую, прогрессистскую и свободолобивую направленность. Уже через несколько месяцев его существования австрийская администрация осознала, что вопрос о классицизме и романтизме приобретает политическую окраску. Цензура стала гораздо активнее, и Пеллико часто жаловался, что вынужден искать материалы на замену вычеркнутым в последний момент. Однажды он не успел их найти, и «Примиритель» вышел с белыми пятнами. Это произвело сенсацию в Милане, журнал стал пользоваться еще большей популярностью. При этом нельзя говорить о реакционных классицистах, поддерживающих австрийское владычество, и прогрессивных патриотах-романтиках. Власти не устраивала не сама по себе романтическая позиция, а общая патриотическая и национальная настроенность журнала. Он был закрыт в октябре 1819 г., а в будущем многие из его активных сотрудников оказались в заключении или эмигрировали.

В теоретико-литературном отношении редакторы «Примирителя» старались придерживаться действительно примирительной позиции, иногда они даже старались смягчить тон высказываний некоторых своих авторов. На страницах часто звучали ставшие уже традиционными реплики: что чтение зарубежных авторов не означает слепого копирования, что реформы в литературе не могут

опираться на незнание античного наследия, что художник свободен и в том, чтобы использовать мифологические образы, и т.п. Целью «Примирителя» было разъяснить позицию романтиков, показать, что между ними и сторонниками классической системы нет непримиримых противоречий. Следовало более отчетливо, чем в манифестах, сформулировать новые поэтические принципы. На это был направлен цикл статей Эрмеса Висконти (1784–1841) «Начальные понятия о романтической поэзии» (*Idee elementari sulla poesia romantica*), опубликованный в ноябре-декабре 1818 г. и дополненный в январе следующего года диалогом о драматических единствах.

В первой статье излагались некоторые общие теоретико-литературные положения. Во второй различались три вида литературы: романтическая, классицистическая и смешанная (промежуточная), равно чуждая классицизму и романтизму. В третьей показывалось, какие черты свойственны романтической поэзии. В четвертой исследовалась промежуточная литература. Пятая статья была посвящена опровержению ложных мнений о романтизме, а в шестой рассматривались вопросы, связанные с живописью, скульптурой и танцем.

По мнению Висконти, споры о классицизме и романтизме касаются лишь содержания и общей формы произведения. «Влияние общественных идей и событий на литературу может сказаться на выборе сюжетов, на изображении страстей и обычаев, на воспроизведении тех или иных идеалов, на отображении тех или иных религиозных представлений, предрассудков, мифов и наконец в выборе автором той или иной внешней формы произведения»²¹. Стиль и язык не могут быть романтическими или классицистическими.

Висконти разделяет поэзию на подлинно классическую, которую «создавали древние, движимые истинным вдохновением», и «неразумный классицизм» своих современников. И те и другие исходят из мифологии, или изображают домашние обычаи Греции и Рима, или судят об истории, «исходя из предрассудков, свойственных древним римлянам и грекам»²². Античные поэты писали о том, что их окружает, но современные не могут писать об античной жизни и мифологии с той же спонтанностью и искренностью, что и классики. Современные поэты могут описывать события

древней истории, но при этом должны следовать современным политическим представлениям, поскольку политический опыт современного человека намного выше и вернее, чем у древнего грека или римлянина. Неразумные классицисты, таким образом, демонстрируют «рабскую зависимость от сюжетов и мыслей, чуждых современному состоянию человеческого духа»²³.

Более того, «подлинный классицизм не обладает какими-либо свойственными исключительно ему приемами, кроме греческой драмы, где хоры рассчитаны на республиканские обычаи зрителей»²⁴. Эту форму возродить невозможно, потому что невозможно возродить греческую драму с ее идеалами и естественностью. Но неразумные классицисты используют в качестве «глупейших правил литературной прагматики» некоторые случайные признаки, о которых сами античные авторы, может быть, и не думали, когда создавали свои творения. Описания природы, примитивных страстей, нейтральное изложение древней истории вне античной системы политических взглядов в равной степени возможны и для классиков, и для романтиков. Эту поэзию Висконти называет промежуточной. Есть еще поэзия, описывающая предметы, равно чуждые и античному, и современному человеку, — ее Висконти называет местной и более на ней не останавливается. «Привнесение в историческую тематику идей и мнений современных есть свойство литературы романтической»²⁵. Вместе с тем романтическую поэзию Висконти характеризует почти исключительно через ее тематику: средние века и современная история, христианская религия, народные поверья, феи и джиинны азиатских народов, рыцарская доблесть, романтическая любовь, борьба страсти и долга, угрызения совести. Тщательному рассмотрению этих возможных тем, а также объяснению, почему именно они являются романтическими, посвящена большая часть статьи. Висконти также связывает романтизм с склонностью человеческой души к созерцанию, а классицизм — со склонностью к чувственному наслаждению и практической деятельности. Климатические условия, в которых живет народ, во многом определяют, какая из двух характеристик будет ему свойственна.

Литературное произведение может быть отчасти романтическим, отчасти классицистическим. Некоторые трагедии Вольтера, Расина, Альфьери «являются романтическими по характеру сюжетов

и изложенных в них мыслей и классицистическими лишь по внешней форме»²⁶. Или же к произведению «по существу современному могут быть примешаны легенды язычников», иногда встречается анахронизм в изображении страстей и чувств (как в «Федре» Расина) или внешних обычаев. В общем «в произведениях, которые обычно относят к одной из двух школ, можно найти разнородные элементы. Но при отнесении авторов или произведений к той или иной школе надлежит обращать внимание на основное, а не на второстепенные мелочи. Данте, Ариосто и Шекспир – романтики. “Эдип” Вольтера и “Антигона” Альфьери – произведения, относящиеся к классицизму; “Саул” и “Заира” – произведения смешанные, потому что по сюжету они относятся к романтизму, а вся оболочка чисто классицистическая»²⁷.

Несмотря на тематический уклон в определении романтизма, Висконти опровергает (точнее, отрицает) некоторые из ложных мнений о нем: «романтизм отнюдь не сводится к описанию все тех же ведьм, безумцев и чудес... или же кладбищенских стенаний и ужасов»; «поэма, канцона или драма могут быть произведениями романтическими и без малейшей примеси христианских чудес»; романтизм не сводится к изображению мрачных и печальных сторон жизни²⁸. Романтическая литература не направлена на слепое восхваление феодальных времен, и для нее не примечательно бессмысленное стремление к их возврату; романтизм не призывает к беспорядку в формальной организации произведения; романтическое не следует путать с романтическим (фантастическим и живописным); зарубежные авторы с восхищением относятся к классикам.

В конце пятой статьи Висконти наконец формулирует свое кредо. Романтизм предполагает серьезность и связь с реальной жизнью. В этом плане «искусство поэтов должно теперь подражать наклонностям зрелого человека, который не думает о безделушках и ищет безусловной пользы. Важность намерений и сюжетов обуславливает нашу симпатию и одобрение; мы требуем, чтоб воплотились в стихи последние достижения морали и политики, любезные сердцу афоризмы, которые были открыты и признаны разумом. Мы обычно не только предпочитаем исторические сюжеты для театра и поэм, но и настаиваем, чтобы уроки истории использовались верней и полней, чем у наших предшественников,

потому что воспроизведение прошлого, изображение людей и событий, имевших действительное влияние на развитие мира, является картиной куда более серьезной, чем описание химерических подвигов, подсказанных личной фантазией»²⁹.

Завершается цикл статей об изобразительных искусствах и пантомимных танцах. Здесь умеренный классицизм уместен, так как они должны не только отражать жизнь, но и создавать семантически наполненный идеал красоты, что невозможно без обращения к мифологии. В дополняющем статьи диалоге Висконти указывает, что театральная иллюзия не имеет ничего общего с единствами времени и места. Она создается благодаря эффекту погружения зрителя в действие. И здесь Висконти повторяет в несколько модифицированном виде знаменитый тезис Колриджа о добровольном отказе от недоверия. «Совершенная иллюзия может возникнуть лишь в случае, если зритель захвачен какой-нибудь волнующей сценой, которая может легко увлечь его фантазию». Но это требует серьезного усилия воображения, и если оно сделано, то никакое нарушение правила единств не может помешать этому переносу из «мира реального в мир воображаемый, хотя мы и знаем, что он недостоверный»³⁰. Если наличие занавеса, ложи, других зрителей, знакомых актеров, т.е. «постоянно присутствующие, осязаемые вещи не могут отвлечь фантазию зрителя», то тем более это не может сделать «несколько больший разрыв между условным временем и реальным, между воображаемым местом в одной сцене и другим в последующей»³¹. Более того, в некоторых произведениях правдоподобие потребует продолжительного времени и разнообразного пространства. Единственно необходимое драматическое единство – это единство действия. В статье Висконти отсутствуют какие-либо глубокие теоретико-литературные концепции, она повторяет и раскрывает несколько тезисов, уже неоднократно прозвучавших в дискуссии, может быть, делая это с несколько большей настойчивостью и вдаваясь в детали, не всегда существенные.

В целом среди авторов «Примирителя» существовало согласие по большинству принципиальных вопросов литературной теории, разница заключалась лишь в расстановке акцентов. Одним из авторов, уделявших довольно много внимания поэтике, был Сильвио Пеллико. Конечной целью литературы он объявлял пользу –

моральное и социальное совершенствование нации. Для этого поэт должен был растрогать зрителей, заставить их плакать или смеяться. Поэтому важнейшим видом искусства являлся театр, который мог служить прекрасным инструментом просвещения. Трагедия была наиболее важным жанром, поскольку в современную эпоху трагедии имеют преимущественно национальный характер. «Важнейшие правила», которые помогают поэту достичь своей цели и управляют всеми формами искусства, открываются им самим, благодаря силе его интеллекта, и не могут быть взяты из внешних источников – традиционных поэтик. Более того, каждое создание человеческого сознания, в том числе поэтическое произведение, уникально и подчиняется своим собственным законам³².

Джузеппе Николини (1788–1855) принадлежит термин «литературный либерализм», связывавшийся примирителями с гражданской функцией поэзии. Поэзия должна обращаться к народу, используя идеи и понятия, которые ему близки, поэтому подражание античным моделям будет «предательством поэтического долга»³³. Дж.Б. Де Кристофорис писал по этому же поводу: «Литература – это не детская игра. Она должна вносить свой вклад в создание либеральных институтов, в общее благосостояние. Она должна возбуждать уважение к религии, любовь к своей стране, восхищение всем истинно великим и значительным»³⁴.

Примирители переосмыслили и вопрос о задачах литературной критики. Борсьери отчетливо сформулировал принцип историзма: поскольку литература отражает истины своего времени, литературной критике следует анализировать условия, в которых было создано произведение, – исторические обстоятельства и формирование личности автора³⁵. Особенно важно смотреть, как поэт приобрел те идеи, которые его одушевляют. Если раньше критика в основном интересовалась словами, то теперь она должна уделять существенно больше внимания идеям, лежащим в основе произведения, заявлял Сильвио Пеллико³⁶. По мнению Берше, существующие истории итальянской литературы неудовлетворительны: в них слишком много биографий и библиографий, а философии – слишком мало. Между тем прогресс человеческого духа подвел нас к тому, что мы желаем знать не только и не столько сами вещи, сколько их причины³⁷.

Единственным своего рода диссидентом в «Примирителе» оказался Джандоменико Романьози (1761–1835), изобретатель «чудного слова» «киликьястик», т.е. сторонник литературы, соответствующей духу времени: «Литература всегда зависела и будет зависеть от переживаемых образованными народами исторических эпох»³⁸. «Нынешний характер литературы будет определяться духом времени и места: иными словами, национальным гением, воодушевляемым и преобразуемым текущими обстоятельствами». «Характер поэзии, характер литературы, как бы независим он ни был от старых канонов... будет неминуемо предопределен»³⁹. Поэтому разделение на литературу классическую и романтическую бессмысленно в том виде, в каком оно используется, – в первую очередь в плане содержания произведения. Источник вдохновения и предмет поэзии не определяют ее сущность. Собственно, записные германские и французские романтики использовали мифологию куда чаще и больше, чем может позволить себе итальянский поэт. Но это не имеет значения, поскольку для поэзии важны только законы вкуса, разума и морали. Однако не следует совершенно игнорировать прошлое, поскольку «век последующий неизбежно носит на себе печать века предыдущего».

К 1820 г. дискуссия постепенно начала сходиться на нет. Отдельные выступления еще появлялись вплоть до 1825 г., когда В. Монти снова поднял вопрос о мифологии, но их было значительно меньше. На этом фоне выделяются несколько статей, в которых авторы благодаря некоторой временной дистанции смогли отрешиться от вопросов патриотизма и античной образности, подвести итоги обсуждения.

В 1820 г. Дж. Николини прочитал в университете Брешии лекцию «О фанатизме и терпимости в литературном деле» («Fanatismo e tolleranza in fatto di lettere») ⁴⁰. Хотя сам он принимал участие в диспуте на стороне романтиков, здесь ему в известной степени удастся сохранить беспристрастность. Классическое и романтическое направления в поэзии он признает равно достойными, выбор между ними – вопрос личных предпочтений. Действительно, романтизм порожден германской цивилизацией, и поэтому итальянская нация вряд ли склонна воспринять его полностью. Вместе с тем нельзя отрицать очевидных вещей, на которые обратили внимание романтики. Средневековье создало совершенно

новую цивилизацию, и Николини расширяет понятие романтической поэзии, отнеся к ней все, что было создано со времен Средневековья и вдохновлено ценностями этой новой цивилизации. Исторические обстоятельства и национальный гений влияют на особенности поэзии, но знакомство с другими литературами расширяет горизонты, совершенствует вкус, дает представление об изменчивости поэтических концепций. По сравнению с поэзией подражательной, следующей школьным правилам, поэзия, вдохновляемая национальным характером и современностью, более искренняя и живая. Каждое великое произведение искусства по-своему уникально. Эти тезисы представляют собой общие места, но они до последнего времени не складывались в отчетливую систему, по мнению Николини, и поэтому ее создание можно назвать заслугой романтиков. Но в то же время защитники романтизма проявили во время диспута некоторую склонность к фанатизму и нетерпимости, и в целом накал дискуссии был очень сильным. Это объясняется характером итальянцев и возникшим у многих ощущением, что совершается покушение на отеческое наследие. Но такова цена появления новых эстетических доктрин.

Классическая поэзия хороша по-своему, но ей нельзя подражать во всех мельчайших деталях, поскольку с течением времени выработались новые эстетические ценности. Николини использует принадлежащую Шлегелю оппозицию механической и органической формы произведения для обоснования равноправности романтического и классического выбора. Форма вырастает из предмета, поэтому романтическая форма – более усложненная, чем классическая. Классицизм предпочитает единообразие, романтизм – разнообразие, один дает целостную картину, другой анализирует детали, в одном больше идеализма, безмятежности и искусства, в другом – правды жизни, выразительности и природы. Николини честно говорит, что хотя романтизм осуждал классицизм за следование поэтикам, правилам, он сам создал новую поэтику и новый набор правил. Однако поэта нельзя ограничивать какими-то внешними требованиями, поскольку он с самого начала уже ограничен обычаями и привычками своих соплеменников. Теперь уже понятно, что полный отказ от мифологических предметов абсурден: зачем отказываться от античных героев и сохранять легенды о рыцарях Круглого стола? Очевидно, что сомнителен и акцент роман-

тиков на воспитательной роли литературы, на полезности, а не удовольствии и красоте. Необходимо принимать во внимание и удовольствие – на самом деле первичную цель поэзии.

Второе высказывание, подводящее итоги дискуссии, сделал Алессандро Мандзони, который не участвовал в самом диспуте и оставался несколько в стороне от деятельности «Примирителя», но в целом относил себя к романтическому направлению. Письмо о романтизме было адресовано маркизу Чезаре Д'Адзельо, но быстро разошлось в списках и стало известно широкой публике. Согласно Мандзони, романтизм – многозначное понятие, смысл которого зависит от места, где оно употребляется, но в Милане оно обозначает довольно четкий комплекс идей, в котором можно выделить негативное и позитивное содержание. Негативная сторона романтизма была во время дискуссии сформулирована яснее и четче, поскольку начинать необходимо с негативных принципов, а на выработку положительных принципов тогда не хватило времени. Но это же привело к тому, что теоретические положения романтиков оказались слишком малочисленными и общими и потому стали легкой мишенью для критики.

Мандзони выделяет несколько негативных компонентов романтизма и дает им обоснование, выдвигая аргументы за них и опровергая распространенные возражения. В первую очередь романтики отказались от использования мифологии как художественного средства, не соответствующего новому времени. «Бессмысленно вводить в поэзию не подсказанное ни житейской памятью, ни реальным опытом»⁴¹, и даже если рассматривать мифологические образы как украшение, придающее поэзии живость, эта образность предоставляет современной поэзии чуждый ей наряд. В произведениях Данте и Тассо тоже имелось много чудесного и волшебного, но это была естественная для того времени, не языческая образность. Мандзони считает, что античная мифология представляет собой разновидность идолопоклонства, при том не только и не столько в смысле поклонения природным силам, но и в смысле «склонности, почитания, доведенного до преклонения стремления к земным благам, страстям и удовольствиям». «Мифология, считают обычно, помогает добиться красочности, дает возможность увлекательно изобразить страсти, конкретнее оттенить моральные качества и даже добродетели. И как же мифо-

логия этому служит? Проникая по возможности в образ мыслей людей, желающих во всем видеть божественный промысел, используя их язык, пытаюсь поддаться под их верования – в общем, сохраняя все от идолопоклонства со всей его фальшью»⁴².

Второй негативный аспект романтизм – отказ от раболепного подражания классикам. При этом никто из них не отрицал полезности изучения классического наследия: действительно, «следуя за ходом чужой мысли, за находками и поворотами чужого ума, мы освещаем путь и собственной мысли; ...встречающиеся нам мысли и образы ...служат как бы лестницей для восхождения к идеям, вроде бы далеким от исходных». «То, с чем романтики и в самом деле боролись, так это с системой подражания, заключающейся в усвоении и в попытке воспроизведения основных представлений классиков, их, так сказать, мировоззрения, – системой, воспроизводящей приемы классиков, установленные ими характеры, соотношение различных частей, расстановку событий и развитие действия и т.д.»⁴³. Эта система была основана на априорной идее, что классики установили все возможные роды литературы, но стройной теории, выражающей эту концепцию, никогда не существовало. На самом деле ни один классик не дал универсального, неизменного и совершенного образца, более того, обычной похвалой великому поэту является указание на его оригинальность и самобытность. Так почему же не подражать классикам именно в этом смысле?

Третий негативный момент романтизма заключался в отказе от правил, которые не вытекают из самой природы человеческого разума. В самих правилах может не быть ничего дурного, но «дикие орды риториков» стали возводить в ранг законов то, что было в творчестве классиков «личным и случайным», а не «непреходяще-разумным». «Такие правила отвлекают фантазию творящего от углубления в самую тему, от поисков органически присущих ей характеров и, наоборот, направляют его на соблюдение определенных условий, посторонних теме и потому препятствующих ее решению»⁴⁴. Эти правила к тому же никогда не были сформулированы в какой-то целостный свод, и даже желающий их придерживаться не смог бы найти их полный перечень.

С позитивной частью теории, как признает Мандзони, дело обстояло хуже. Но все же среди романтиков имелось согласие по

принципиальным моментам. «Они были единоклюшны в одном: предметом поэзии должна быть истина, этот единственный источник благородного и длительного наслаждения, ибо ложь способна одурманить разум, но не обогатить его, не возвысить, да и самый этот дурман по природе своей зыбок и недолговечен». Кроме того, они настаивали на выборе таких предметов, которые представляли бы интерес как «для людей наиболее образованных», так и «для возможно более широкого круга читателей, и интерес этот должен зиждиться на их житейском опыте и повседневных наблюдениях»⁴⁵. Признавая, что истина как предмет искусства – очень расплывчатое утверждение, Мандзони призывает к установлению более точного его смысла и связывает эту идею с христианской тенденцией: «Романтическое направление, освобождая литературу от языческих традиций, от морали сластолюбивой, горделивой, ограниченной и в то же самое время неразумной даже в этих пределах, стремится облегчить проникновение в литературу тех идей и чувств, которыми нужно руководствоваться в любом рассуждении. И потом, предлагая в качестве главнейших начал правду, добро, пользу и разум, оно помогает, пусть хоть словом, христианской цели, по крайней мере не противоречит ей»⁴⁶. В целом Мандзони не выходит за рамки подведения итогов дискуссии, по большей части он дает четкие и удачные формулировки того, что уже говорилось. Единственный новый момент, который он вносит в теорию романтизма, – это отчетливо сформулированная идея его христианской направленности.

Диспут о романтизме и классике второй половины 1810-х годов в очередной раз обнажил ключевые проблемы итальянского литературно-критического дискурса. По сути, в нем обсуждалась извечная итальянская проблема – наследие предков. В отличие от большинства других европейских наций итальянцы воспринимали себя как непосредственных наследников классического Рима, и в то же время Рим как центр христианской жизни составлял немалую часть их культурной идентичности. Возможность примирить эти два элемента наследства предков занимала итальянских интеллектуалов с давних времен: хулители и защитники поэзии XIV–XV вв., Тассо с его новой концепцией эпической поэзии и др. Вместе с тем в число значимых предков входили также «три венца» собственно итальянской поэзии и другие авторы – в первую

очередь Тассо, Метастазіо. Однако невозможность писать так же, как они, отчетливо осознавалась. Выработать новый художественный язык казалось возможным при восприятии себя как части общеевропейского единства народов, участников общеевропейского культурного движения, и в то же время представлялось невозможным полностью отказаться от представления об итальянской (и, стало быть, римской) культуре как своего рода ядре и фундаменте общеевропейской.

-
- ¹ Discussioni e polemiche sul romanticismo, (1816–1826) / Ed. di Bellorini E. Laterza, 1943. Vol. 1. P. 3–9.
 - ² Ibid. P. 8.
 - ³ Ibid. P. 22.
 - ⁴ Ibid.
 - ⁵ Ibid. P. 23.
 - ⁶ Ibid. P. 68–74.
 - ⁷ Литературные манифесты западно-европейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М., 1980. С. 492–519.
 - ⁸ Discussioni e polemiche sul romanticismo, (1816–1826). P. 25–56.
 - ⁹ Ibid. P. 97.
 - ¹⁰ Ibid. P. 150.
 - ¹¹ Романтизм глазами итальянских писателей / Пер. с итал. М., 1984. С. 28.
 - ¹² Там же. С. 30.
 - ¹³ Там же. С. 39.
 - ¹⁴ Там же. С. 40.
 - ¹⁵ Там же.
 - ¹⁶ Там же. С. 33.
 - ¹⁷ Berchet G. Opere. Milano, 1972. P. 57–58.
 - ¹⁸ Discussioni e polemiche sul romanticismo, (1816–1826). P. 209–210.
 - ¹⁹ Ibid. P. 201–207.
 - ²⁰ Ibid. P. 212–233, 314–327.
 - ²¹ Романтизм глазами итальянских писателей. С. 67.
 - ²² Там же. С. 77.
 - ²³ Там же. С. 67.
 - ²⁴ Там же. С. 77.
 - ²⁵ Там же.
 - ²⁶ Там же. С. 87.
 - ²⁷ Там же. С. 88.
 - ²⁸ Там же. С. 89.
 - ²⁹ Там же. С. 91.
 - ³⁰ Там же. С. 109.

- 31 Там же.
- 32 Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario / Ed. di Branca V. Firenze, 1953. Vol. 3. P. 44.
- 33 Ibid. Vol. 2. P. 675.
- 34 Ibid. Vol. 1. P. 100.
- 35 Ibid. Vol. 1. P. 535.
- 36 Ibid. Vol. 3. P. 44.
- 37 Ibid. Vol. 1. P. 329.
- 38 Романтизм глазами итальянских писателей. С. 60.
- 39 Там же. С. 63.
- 40 Discussioni e polemiche sul romanticismo, (1816–1826). P. 597–614.
- 41 Романтизм глазами итальянских писателей. С. 199.
- 42 Там же. С. 202.
- 43 Там же. С. 204.
- 44 Там же. С. 206–207.
- 45 Там же. С. 215.
- 46 Там же. С. 216.

Т.Н. Красавченко

С.Т. КОЛЬРИДЖ КАК КРИТИК И ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Английский поэт и критик С.Т. Кольридж (1772–1834) представлен здесь как реформатор английской поэзии, разработавший эстетику и теорию английского романтизма. Он «импортировал» в Великобританию немецкую философию (Канта, Шеллинга, Шлегелей и др.), создал объемную эклектичную систему литературно-критического анализа и теорию поэзии, включившую в себя понятия – воображение и фантазия, идея, символ, аллегория, «органическая форма», «практическая критика», литературное произведение как таковое, предварив критику XX в. Исторический принцип оценки он сочетал с вневременным и внес много нового в шекспироведение. Идеи античности и немецкой эстетики он объединил с традициями британского эмпиризма и британской эстетики XVIII в.

Ключевые слова: английский романтизм; реформа поэзии и критики; немецкая и британская эстетика.

Krasavchenko T.N. S.T. Coleridge as a Critic and Theoretician of Literature

Summary. English poet and critic S.T. Coleridge is viewed here as a reformer of English poetry, who worked out aesthetics and theory of English romanticism. He introduced German philosophy (Kant, Schelling, brothers Schlegel a.o.) into British culture and created a large eclectic system of literary analysis and the theory of poetry, which included such notions as «imagination» and «fantasy», «organic form», «practical criticism», «literary work as such» and anticipated the literary criticism of the XXth century. He combined historical principle of criticism with the timeless one and made some considerable changes in Shakespearean studies. In his literary theory he united the ideas of ancient and German aesthetics with the traditions of British empiricism and British aesthetics of the XVIIIth century.

Keywords: English romanticism; reform of English poetry; German and British aesthetics.

Сэмюэл Тэйлор Кольридж, английский поэт-романтик, литературный критик и теоретик, философ, теолог, социальный мыслитель, вместе с У. Вордсвортом определил основное русло английской поэзии XIX в. Он заложил основы романтической теории поэзии, сделав «воображение» ее центральным эстетико-философским понятием, и разработал метод литературоведческого анализа, которым пользовалась романтическая, и не только романтическая, критика для анализа литературного произведения.

Младший сын девонширского священника, которому была предначертана церковная карьера, он учился в лондонской благотворительной школе Христа (Christ's Hospital), затем с 1791 г. – в Кембриджском университете, где занимался классической филологией, но из-за увлечения идеями Великой французской революции (еще в 1789 г. он написал стихотворение «Взятие Бастилии») был из университета исключен и записался в 15-й драгунский полк, где пробыл несколько месяцев. Позднее он вернулся в университет, где с Робертом Саути написал трагедию «Падение Робеспьера» (1794), осуждающую революционный террор. Вместе они придумали модель коммуны – пантисократию, которую собирались создать в «свободной Америке». После окончания университета, чтобы финансировать коммуну, Кольридж и Саути читали лекции в Бристоле. В 1795 г. они женились на сестрах Фрикер, Кольридж – без любви, охваченный энтузиазмом общих планов. Но денег на поездку заработать не удалось, планы распались, а любимая жена осталась, что усилило склонность поэта к депрессиям. После ссоры с Саути Кольридж уехал с женой в Кливдон, где без особого успеха редактировал радикальный христианский журнал «Страж»; не принес ему успеха и первый поэтический сборник «Стихотворения на разные темы» (1796). Письма Кольриджа тех лет свидетельствуют о его бедности и первых признаках болезни, породивших у него страсть к опиуму. В июне 1797 г. он познакомился с Вордсвортом. Они поселились по соседству, постоянно общались и, стремясь возродить английскую поэзию, преодолеть захиревшие псевдоклассические традиции, в 1798 г. издали сборник «Лирические баллады», ставший манифестом английского романтизма. Возможно, это был лучший в жизни Кольриджа творческий период: он создал серию нерифмованных стихотворений-«бесед», где обращался к друзьям, – «Страхи одиночества» и др., стихо-

творения «Женевьева», «Кубла Хан», пророческую поэму о своей судьбе и человеческом экзистансе – «Сказание о Старом мореходе»¹, начал поэму «Кристабель», представив в своей поэзии одну из ипостасей английского романтизма – стремление к необычному, чудесному, фантастическому.

В 1798–1799 гг. Кольридж провел (на средства меценатов) 10 месяцев в Германии (частично в обществе Вордсворта), где изучал немецкую философию в Геттингенском университете. В Англии он ощущал эстетико-философский вакуум, рациональная философия XVIII в. была в основном чужда ему; интерес вызвали у него в основном лишь труды английского мыслителя Дэвида Хартли (1705–1757), одного из основоположников психологической теории, известной как ассоцианизм. Немецкая философия ошеломила его, перевернув его мировоззрение.

Вернувшись в Лондон в 1799 г., он перевел пьесу Шиллера в стихах «Валленштейн», работал журналистом в газете «Морнинг Пост», а в 1800 г. вместе с Уильямом и его сестрой Дороти Вордсворт переехал в Озерный край. Семейная жизнь его не сложилась, он влюбился в будущую невестку Вордсворта Сару Хатчинсон, написал ряд стихотворений о любви. Из-за ревматических болей и других проблем со здоровьем у него появилась опиумозависимость, ослабившая его поэтическое вдохновение. В ту пору он написал оду «Уныние» (1802) и начал собирать «Заметки» (Notebooks) – размышления о жизни. В 1804 г., пытаясь излечиться, уехал за границу, два года работал секретарем военного губернатора на Мальте, потом путешествовал по Италии. В 1808 г. он развелся с женой и снова поселился по соседству с Вордсвортами и Сарой Хатчинсон. С 1808 г., несмотря на болезнь, Кольридж читал лекции по поэзии и драматургии, представив в них, как и в «Статьях о Шекспире», концепцию «органической формы» и драматической психологии. В 1809–1810 гг. он издавал еженедельник «Друг», в 1818 г. вышедший в виде сборника эссе о политике, религии и литературе. Опиумозависимость сыграла роковую роль в его жизни. Сара уехала в Уэльс. В 1810 г. он поссорился с Вордсвортом и бежал в Лондон. После физического и духовного кризиса зимы 1813–1814 гг. он заново обрел христианскую веру и вернулся к творчеству. К этому периоду относятся его эссе

«О принципах подлинной критики» («On the Principle of Genial Criticism»), адаптировавшее Канта, и «Biographia Literaria» (1817).

Замысел литературно-критической автобиографии, возникший в начале 1800-х годов, Кольридж вынашивал много лет, импульс к его реализации дал случай. В 1815 г. вышло двухтомное издание «Лирических баллад», из которого Вордсворт, в результате размолвки с Кольриджем в 1810 г.², исключил его имя, и «Сказание о старом мореходе», а в расширенном предисловии дал свое объяснение различию между фантазией и воображением. Кольридж воспринял это как вызов и ответил в предисловии к поэтическому сборнику «Листы из книги Сивиллы» («Sibylline Leaves», 1817), выступив в нем как поэт-визионер – конкурент «заземленного» Вордсворта. Уже к концу лета 1815 г. его предисловие разрослось, обрело контуры отдельного труда – Кольридж так увлекся, что, казалось, забыл о полемике с Вордсвортом. В результате в 1817 г. вышла двухтомная «Литературная биография, или Очерки моей литературной судьбы и размышления о литературе» («Biographia Literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions») – книга о духовной эволюции поэта. В первом томе описаны дружба с Б. Саути и Вордсвортами (гл. I–IV), полемические размышления о философии Канта, Фихте и Шеллинга (гл. V–IX), в главе X дан автопортрет. В главах XI–XVIII Кольридж объяснил основные понятия своей эстетики: фантазия, первичное и вторичное воображение (особенно в гл. XIII), дал анализ психологии творческого процесса, изложил новые теории происхождения поэтического языка, поэтического размера и формы, в последующих главах речь идет о произведениях Шекспира, Милтона, С. Дэниэла, Дж. Герберта и др. как образцах подлинного «воображения» и «языка реальной жизни»³.

Во втором томе много рассуждений о литературе. Кольридж рассказывает о создании первой редакции «Лирических баллад», характеризует творчество Вордсворта, полемизируя с ним (гл. XVII и XVIII). В главе XV он ввел понятие «практическая критика» («practical criticism»), т.е. необходимость разбора лирического произведения строка за строкой, при этом призывал соотносить толкование поэзии со знанием истории и человеческой души. Этот термин, по сути, хотя и в ином контексте, предваряет термин

«новой критики» XX в. – «close reading», т.е. «пристальное прочтение».

В главе XVIII он заметил, что конечная цель критики заключается в том, чтобы установить принципы создания художественного произведения, а не давать «правильные» суждения о нем. В 1818 г. он опубликовал большую работу «О методе», в которой разработал принципы, определившие развитие английской критики последующих времен, предложив диалектический подход к критическому анализу. В его «практической критике» сильны традиции сенсуализма. В своем понимании метода критического анализа он, как и английские эмпирики, исходил из толкования «природы человека», особенностей его мышления, восприятия мира и превращения внешних впечатлений в элементы творчества. Интуитивное проникновение в ткань произведения должно, по его мнению, сочетаться с принципами дедукции, заимствуемыми из философии. Неизменная основа меняющегося метода Кольриджа – закон «органического единства», определяющего единство формы и содержания. Его «органическая форма» возникает из самого произведения и при полном развитии внешне совершенна. При этом критик прослеживает эволюцию внутренней «органической формы» в единстве с содержанием. Здесь Кольридж вводит исторический принцип оценки произведения и обращает внимание на исторические условия творчества. В связи с этим возникает требование анализировать обусловленную временем специфику произведения, его психологию. И это, с точки зрения Кольриджа, – одна из главных задач критика.

Тонко чувствовавший поэзию Вордсворта, Кольридж считал его лучшим современным поэтом, но был противником его теории тождественности языка поэзии и прозы.

Между 1810 и 1820 гг. Кольридж читал в Лондоне и Бристоле лекции. Лекции о Шекспире⁴ возродили интерес к великому драматургу. Лекция о «Гамлете» (2 января 1812 г.) сохраняет в шекспироведении значение до сих пор. Прежде критика от Вольтера до С. Джонсона очерняла «Гамлета», Кольридж спас репутацию трагедии, и его комментарии нередко до сих пор сопровождают ее публикации. Кольридж обосновал новые подходы к изучению Шекспира, представив его как основоположника романтической драмы⁵. Он оспорил распространенное с XVIII в.,

идушее от С. Джонсона мнение об экстравагантности и необузданности воображения Шекспира, хаотичности его познаний.

В философии Кольридж был проповедником трансцендентализма как реакции на материализм XVIII в. Он всегда стремился к познанию «основных принципов», к «поискам абсолютного». Его философские взгляды изложены главным образом в книгах «The Biographia Literaria», «The friend» (1818), «Пособие для размышляющих» («Aids to Reflection», 1825)⁶, содержащих моральные и религиозные афоризмы с комментариями. В них он стремился установить связь близкой ему германской метафизики с классическим, априорным пониманием мира у Платона. Кольридж как критик стремился проследить в конкретных произведениях искусства невидимую и бесконечную душу художника и проповедовал проникновение в явления, «покрытые завесой».

В сущности, он выступил посредником между философской культурой Германии и Великобритании, представив в ней работы Канта, Шиллера, Шеллинга, Шлегелей, Жана Поля, Зольгера и др. Американский историк критики Рене Уэллек доказывает, что Кольридж обильно заимствовал у Канта, Шеллинга и А.В. Шлегеля⁷, порой сохраняя характерную для них манеру строить предложения и сам их словарь. В главах XII и XIII «Литературной биографии» Кольридж приводит длинные пассажи из Шеллинга, ведущие к разграничению воображения и фантазии. Лекцию «О поэзии или искусстве» («On Poesy or Art», 1818), считающуюся исследователями важнейшей для эстетики Кольриджа – за исключением нескольких вставок с выражением благочестивых чувств, – Р. Уэллек рассматривает чуть больше, чем парафраз шеллинговской «Академической речи» в 1807 г. Серия статей «О принципах доброжелательной критики» («On the principles of Genial Criticism», 1814), которые Кольридж считал лучшим из того, что написал, следует «по пятам» за кантовской «Критикой способности к суждению» (1790); Кольридж приводил и обыгрывал даже кантовские анекдоты и примеры. Размышляя над различием между античной (древней) и современной литературой, Кольридж воспроизводит ключевой пассаж из статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795–1796). В рукописных заметках к лекции «Об остроумии и юморе» Р. Уэллек находит пригоршню цитат из «Vorschule der Asthetik» («Подготовительная школа эстетики», 1804) Жана

Поля. Во многих случаях Кольридж заимствовал у А.В. Шлегеля. Лекция о греческой драме, на взгляд Р. Уэллека, – просто перевод Шлегеля. У него же заимствованы и многие ключевые различия, например между «механической системой» (mechanical regularity) и органической формой (organic form).

В работе Кольриджа «Заметки к определению более объемной теории жизни» («Hints towards the formation of a more comprehensive theory of life», 1818) Р. Уэллек находит мозаику пассажей из Шеллинга, в лекции об эсхиливском «Прометее» – парафраз шеллинговских «Богов Самофракии». Источником теории ассоциативной психологии в «Литературной биографии» Р. Уэллек считает Иоганна Мааса (Maass, 1766–1823), мало известного немецкого психолога, хотя, заметим, источником мог быть и Хартли, ценимый Кольриджем.

Особенность осуществленного Кольриджем культурного трансфера Р. Уэллек видит в том, что память поэта сильно ослабела из-за приема опиума и плохого здоровья; и порой он по ошибке мог принять сделанный им перевод за свои мысли, хотя едва ли это можно, как считает Р. Уэллек, назвать плагиатом: в любом переводе происходит «смысловой сдвиг», и перевод вписывается в традицию, культурный контекст переводчика.

Вывод Р. Уэллека о том, что многое из того, что впоследствии произвело впечатление на А. Ричардса и Г. Рида, исходило от Шеллинга (в частности анализ соотношения субъекта – объекта, их синтез и идентичность, апелляция к бессознательному) и что это не позволяет считать Кольриджа великим философом, – вызывает сомнение как критерий оценки, ибо в планы Кольриджа не входило быть великим философом. Он изначально был поэтом и скорее вынужденно, в силу личных и культурологических обстоятельств, «внедрил» в философию, точнее, в эстетику. По словам Т.С. Элиота, «поэт, который является одновременно и философом, и поэтом, должен состоять фактически из двух личностей»; речь, конечно, не о шизофрении, но явно Кольридж «был способен заниматься одним только за счет другого»⁸.

Кольридж в «Литературной биографии» признавал, что многим обязан Шеллингу; и писал о том, как было бы замечательно, если бы ему удалось сделать его систему доступной для своих соотечественников. Но к концу жизни он осудил свои метафизиче-

ские исследования, т.е. аргументы, заимствованные у Шеллинга и приведенные в конце первого тома «*Biographia Literaria*», как «бесформенные и незрелые», в которых можно найти лишь долю истины, но не продуманность целого; Шеллинг казался ему «грубым материалистом». А в публичной лекции 22 марта 1819 г. Кольридж критиковал Шеллинга как «римского католического пантеиста», видимо, стремясь отделить себя от пантеизма и не одобряя обращение к Риму. Хотя это не помешало ему использовать идеи Шеллинга и его словарь, например в «Пособии для размышляющих» и в более поздних теологических сочинениях. Кольридж, как отмечает Р. Уэллек, тем не менее многим ему обязан в своей литературной теории. Он усвоил эстетические идеи и *Naturphilosophie* Шеллинга, анализ взаимосвязи «субъекта – объекта», но исключил все несовместимое с англиканством.

Кольридж умер, прежде чем его обвинили в плагиате у Шеллинга, но успел защитить себя от аналогичных обвинений в связи с А.В. Шлегелем. Ему не нужно было знать Шлегеля, чтобы оценить гений Шекспира. Критика отношения к Шекспиру как к благородному дикарю, нарушающему правила, встречается как у Лессинга, так и в ранней английской критике о Шекспире, например у Мориса Моргана (1752–1802) и др. Как уже отмечалось, лучшие и наиболее влиятельные наблюдения Кольриджа – о Гамлете. В «Гамлете» Шекспир, по мнению Кольриджа, стремился дать образцы нравственной необходимости равновесия между реальным и воображаемым мирами. Кольридж убежден, что Шекспир охватил гармонию и все возможности и диспропорции человеческой природы. Он видел в Шекспире одновременно идеального и нормального человека, чуждого излишествам и крайностям. Толкование Кольриджем Гамлета как интеллектуала было вполне оригинальным и отличалось от интерпретации образа Гамлета в «Лекциях» А.В. Шлегеля. Но, по мнению Р. Уэллека, подход к Гамлету как к интеллектуалу первым предложил Ф. Шлегель, хотя Кольридж пришел к этому независимо от него. Но при этом, как отмечает Р. Уэллек, Кольридж дает неточную хронологию своих отношений со Шлегелем: он утверждает, что впервые прочел лекции о Шекспире в январе 1808 г. и не слышал о «Лекциях» Шлегеля до 12 декабря 1811 г., когда некий Бернارد Крузе принес ему недавно вышедший экземпляр их. Сходство между Шлегелем

и Кольридом в интерпретации «Ромео и Джульетты» Р. Уэллек объясняет тем, что Кольридж читал знаменитое эссе Шлегеля, опубликованное в «Charakteristiken und Kritiken» (1801), или еще раньше в шиллеровском «Horen» (1797), популярном журнале, вышедшем в свет, когда Кольридж был в Германии. Он хорошо знал немецкую критику из периодики, личных контактов, встречался с Людвигом Тиком в 1806 г. и, несомненно, говорил с ним о Шекспире⁹. После 1811 г. лекции Кольриджа (1812–1813, 1813–1814) в существенной мере основывались на идеях Шлегеля, более поздние уже не так – возможно, потому, что Шлегель был переведен на английский Джоном Блэком в 1815 г. и стал известен британским читателям.

Таким образом, как полагает Р. Уэллек, многие или даже большинство ключевых понятий и терминов Кольриджа имеют немецкий источник. Общая эстетическая позиция – взгляд на связь между искусством и природой, примирение оппозиций, вся диалектическая схема – от Шеллинга. Различие между символом и аллегорией можно найти у Шеллинга и Гёте, между гением и талантом – у Канта, между органическим и механическим, классическим и современным, скульптурным и живописным – у А.У. Шлегеля. Понятие «идея» у Кольриджа имеет немецкий источник, а то, как он связывает воображение с процессом познания, идет от Фихте и Шлегеля. Но изначальный источник некоторых из этих идей – в Античности и у английских неоплатоников. Кольридж хорошо знал Платона, Плотина, кембриджских неоплатоников – теолога, философа Ральфа Кадворта (1617–1688), философа, богослова Генри Мура (1614–1687) и др., но все-таки основной его источник – немецкие философы, ибо только они, как и он, использовали диалектический метод, ту же эпистемологию и тот же словарь критики. В Англии Кольридж отличался от соотечественников – Вордсворта, Лэма, Хэзлита, имевших слабые немецкие контакты.

Он был одинок в свое время и уникален в нем. По сути, он стал главным «импортером» немецкой философской традиции в Великобританию, в США – для трансценденталистов и Э.А. По и опосредованно – для французских символистов.

Некоторые исследователи игнорируют немецкие влияния на Кольриджа¹⁰. На самом деле он ввел в английский эстетико-философский обиход много понятий из немецкого – психологиче-

ское, эстетическое, объективное – субъективное, органическое – механическое, Разум – Понимание, трансцендентное – трансцендентальное, символ – аллегория, скульптурное, классическое – романтическое и т.д. Эти понятия употреблялись другими раньше него в редких случаях. Кольридж и сам утверждал, что эти различия существовали у английских схоластов и богословов, но убедительных свидетельств не привел. Понятие «атмосфера» в литературном смысле, которое он ввел в английский обиход, использовалось Гердером и др.

Но все сказанное не означает, что Кольридж не был оригинальным и независимым критиком. Он объединил идеи, полученные им из Германии, с элементами традиции классицизма XVIII в. и британским эмпиризмом. И отличался почти от всех предшествующих английских писателей эпистемологией и метафизикой, на основе которых возникли его эстетика, литературная теория и литературно-критические принципы. Уникально и важно его стремление к полному систематическому единству и последовательности. Порой он говорил о своей склонности к «цельности и перфекционизму» как о болезни; и неизменно серьезно – о том, что смысл всякого рассуждения – в создании системы, в достижении цельности – конечной цели человеческой мысли и чувства. Он стремился к четким, устойчивым канонам критики, вытекающим из природы человека. Метод – его ключевое слово, означающее «единство в развитии», объединяющее начало, сводящее разные вещи в сознании человека *воедино*. Он даже заявлял, что поэзия обязана своим очарованием, красотой, своей силой философским принципам «метода». То есть метод как источник способности к объединению идентичен работе творческого воображения. Эти принципы, утверждал Кольридж, должны основываться на «человеческой природе», проистекать из анализа человеческого сознания. При этом он колебался между психологическим и эпистемологическим основанием для такого анализа в результате конфликта между традицией эмпирической психологии и диалектикой немецких идеалистов. В знаменитом определении поэзии в «*Biographia Literaria*» – поэт приводит в действие всю душу человека – акцент сделан на ее психическом воздействии на читателя. Кольридж не разрабатывал психологический план, но выстраивал ряд человеческих способностей, начиная от чувств и по

восходящей – к разуму; и использовал различие между воображением и фантазией как критерий оценки. Он также пытался определить положение искусств (и поэзии) на основе изучения эпистемологической ситуации, что напоминает Фихте или Шеллинга. Он заявлял, что «цель его философии» – показать идентичность субъекта и объекта. Искусству принадлежит роль посредника между природой и человеком, примиряющего их начала. В приписывании искусству метафизической роли, делающей его центром философии, Р. Уэллек усматривает своеобразный повтор Шеллинга, правда, единичный в сочинениях Кольриджа. Свои выводы он суммировал в знаменитом рассуждении о первичном и вторичном воображении.

Обычно Кольридж предпочитал искусству красоту, порой используя словарь Шеллинга: красота – иероглиф истины и посредник между истиной и чувством, головой и сердцем, молчаливый союз Духа с Духом в Природе. Иногда он усваивает идеи, свойственные Шиллеру, – о союзе жизни и формы как сути красоты. Он использовал и неоплатоническую мистическую терминологию, писал о сверхчувственной красоте, красоте добродетели и святости. Чаще всего он повторял античную теорию красоты как гармонии, как единичного во множестве. Порой он приводил доводы Канта об отличии прекрасного от полезного и приятного и утверждал, что красота должна доставлять «непосредственное удовольствие», в которое ничто не вклинивается. Но размышления о красоте не соотносятся у него друг с другом, не рожают теорию как основу поэзии, хотя принцип единства в разнообразии Кольридж расценивает как мост между красотой и поэзией.

Размышления Кольриджа о возвышенном хотя и разнообразны, но едва ли целостны и вписываются в его теорию литературы. Как и Кант, он считал возвышенное субъективным, ибо ни один объект сам по себе не является возвышенным, если человек не сделает его символом некой Идеи. И пример: круг сам по себе прекрасная фигура, но становится возвышенным, лишь когда человек видит скрытую в нем вечность. Иногда Кольридж признает связь между возвышенным и вечностью и, подобно Шеллингу и Шлегелям, связывает это с различием между античной и современной литературой. Греческая литература конечна, христианская романтическая литература стремится к бесконечности. Кольридж

отрицал возвышенность греков и цитировал фрагменты из Библии и Милтона как образцы возвышенного.

Наиболее значительным явлением в творчестве Кольриджа была не его эстетика, основанная по большей части на заимствованиях из немецких источников, из психологии XVIII в., гораздо значительнее – его теория поэзии. Он объединил описание поэта, его способностей с описанием искусства и его воздействия на читателя. По Кольриджу, поэт или (почти идентичный по смыслу) гений, скажем, Шекспир – идеальный поэт. Список качеств поэта: мироощущение, страсть, воля, здравый смысл, способность к суждению, оценке, фантазия, воображение. Он должен быть хорошим человеком; *имплицитно*, если не *эксплицитно*, глубоким метафизиком, философом. Поэт – также историк и натуралист, религиозный человек, потрясенный чудом Вселенной. Это напоминает о поэте Ренессанса. Кольридж также пишет о желательности подготовки поэта по анатомии, гидростатике, металлургии и т.п. Он сам изучал науки для создания гимнов о солнце, луне и элементах и внушал Вордсворту, как важно быть поэтом – системным философом. Но вместе с тем он признавал, что философ и поэт как личности различны, – он не смог определить это различие, но остро ощущал этот конфликт философского и поэтического начал в своей собственной жизни.

Гений, по Кольриджу, исходит не из личных интересов, он всегда объективен, имперсонален, живет в универсальном мире, воспринимает мир, Вселенную в целом – цветы, деревья, зверей, воду, пески пустыни. В ранних шекспировских стихотворениях Кольридж видит «обещание» гениальности в выборе субъектов, далеких от личных интересов и обстоятельств жизни самого писателя, в имперсональности, созерцательном погружении в реальность. Шекспир подобен «спиновскому божеству» – вездесущему творческому началу. Таким образом, поэт – философ, имперсональный, внеличный наблюдатель. Кольридж со своим целостным взглядом на поэта замечает, что поэт творит «бессознательно», тогда как у Шеллинга или Шлегелей поэт делает это и осознанно, и бессознательно. Но у Кольриджа поэт еще и человек страсти. Он творит в «необычайном состоянии волнения», «лихорадки ума», он – человек сильных чувств, в котором есть и что-то детское; он вносит простоту детства в зрелость и силу мужества. Кольридж

считает естественным сочетание у поэта качеств ребенка и философа, чувства и интеллекта – возможно, таким, размышляющим и эмоциональным, он видел себя. Вордсворт для него – воплощение здорового поэтического духа, поэт, соединивший глубокую и тонкую мысль с медитативным мирозерцанием, образец гения, хотя и не такой совершенный, как Шекспир. При этом любой поэт, с точки зрения Кольриджа, – человек цельный, обладает особой способностью – воображением, т.е. даром объединения разнородных явлений, даром быть сразу всем и оставаться собой, даром почувствовать и передать присутствие Бога везде. Воображение в сознании поэта – посредник между разумом и пониманием. Независимое от пространства и времени, оно дает поэту способность преодолеть их. В своем знаменитом определении воображения как равновесия или примирения противоположностей Кольридж смешал черты поэта и произведения искусства.

Он отличал гений и воображение в поэте от более «низких» способностей – таланта и фантазии. Это не означало, что гений исключает талант, а воображение – фантазию: гению нужен талант, а воображению – фантазия. Но гений и воображение представляют у Кольриджа цельную и диалектическую мысль, тогда как талант и фантазия – комбинаторные, т.е. механистические ассоциативные способности. Гений – это дар, феномен творческий, тогда как талант воспитывается. Сохранение Кольриджем понятий фантазии и таланта – это попытка сохранить, хоть и подчиненном положении, «под» идеалистической системой, эмпирическую и ассоциативную мысль.

Р. Уэллек находит истоки различия между воображением и фантазией в шотландской психологической традиции XVIII в.: в работах Уильяма Даффа, Дугалда Стюарта и др., но считает, что лишь у немцев это различие связано с полноценным актом познания (напр.: Tetens J.N. *Philosophische Versuche über die menschliche Natur*, 1777). Кант различал репродуктивное, продуктивное и эстетическое воображение. У Шеллинга различаются *Phantasie* и *Einbildungskraft*, которые сходны с кольриджевскими понятиями в акценте на унификации и объединении. У Жана Поля и А.В. Шлегеля *Phantasie*, связанная с разумом, – выше; *Einbildungskraft* – лишь форма памяти. Употребление Кольриджем

этих терминов уникально, ибо, как считает Р. Уэллек, он уникально сочетал психологическую традицию с немецкой диалектикой.

Фантазия описана Кольриджем как способность к ассоциации, как произвольное сочетание явлений, далеких друг от друга и преобразуемых в единство. Фантазия – своего рода разновидность памяти, освобожденная от времени и пространства, как написано в заключительном определении первого тома «Литературной биографии». Но настаивая на различиях, Кольридж признает некоторые оттенки: Спенсер, например, обладает «фантазией на условиях воображения».

Порой Кольридж не проводил различия между поэтом и поэзией и, описывая поэзию, описывал поэта. На его взгляд, общий характер стихотворения определяется поэтическим гением.

На волне увлечения Шиллером, Шлегелями, Шеллингом Кольридж иногда распространял понятие «поэзия» на все виды искусства и даже все виды творчества. Известный английский критик Айвор Ричардс в книге «Кольридж о воображении» считал, что он намеревался «уйти» от философии и метафизики¹¹, воспринимая поэзию как всеобъемлющее, всепоглощающее явление.

Однажды он попытался ввести различие между «*poesy*» (общее название всех изящных искусств) и «*poetry*» (словесные произведения), но все-таки не был склонен к этой терминологической инновации и писал о музыке как поэзии слуха, проводил параллель между поэзией и живописью как зрительной поэзией; он усвоил античную точку зрения: все искусства – «немая поэзия». У Шлегеля он заимствовал сравнение романтической поэзии с готической архитектурой, а античной поэзии – с греческим храмом. Как-то Кольридж высказался за то, что ныне называется синестезией. Эти разрозненные наблюдения свидетельствуют о том, что он признавал единство искусств, но не уделил особого внимания их взаимосвязям и различиям.

Непосредственную цель поэзии он видел в эстетическом наслаждении, предполагающем отсутствие практического интереса, о чем писал Кант. Поэт не стремится непосредственно к пользе или добру, путь к ним лежит через наслаждение. Конечная цель – «сердце читателя». Кольридж затрудняется распространить понятие поэзии на труды Платона, клирика Джереми Тейлора (1613–1667), теолога Томаса Бернета, автора «*Theoria sacra*» («Священ-

ной теории земли)), и первую главу Исаии, ибо непосредственная цель этих писателей – не наслаждение, а истина. И вспоминает блаженные времена, когда истина была наслаждением. Но на практике забывает о различии между средствами и целями и поддается моралистическим предубеждениям. Отсюда его «ужас и отвращение» к «Опере нищего» (1728) английского поэта и драматурга Джона Гея, предложение переписать «Вольпоне» Бена Джонсона, желание исключить монолог привратника из шекспировского «Макбета», отвращение к идее гомосексуальности в шекспировских сонетах и др.¹²

В отличие от Вордсворта, Кольридж считает поэзию страстью, при этом он разграничивает волнение, выражаемое непосредственно и грубо (это он отвергает), и волнение, дающее импульс поэзии, ее образному языку и поэтическому размеру. Тут ему близки натуралистические и примитивистские теории XVIII в.: сильные страсти управляют образным языком; фигуры речи обычно порождаются страстью.

Но порой он принимает историческую схему примитивизации поэзии, вызываемой возрастающей обыденностью человеческой жизни, что ведет к вырождению сильных чувств и отказу от выразительного, сильного языка. Он принимает взгляд Вордсворта на историю поэтического языка, вырождающегося из «естественного языка страстного чувства» в простые «поделки». И все-таки считает страсть подлинным «родителем» каждого слова в любом языке; поэтому, с его точки зрения, старые языки больше подходят поэзии. Шекспир находится посередине между естественным языком и языком современным.

Кажется странным, что Кольриджу созвучны эмоционалистские теории и критерии, ибо обычно он описывал поэта как объективного имперсонального созерцателя и творца. Он явно считал, что поэтическая «эмоция» отличается от простой эмоции. Страсть отождествлялась им с одним из его наиболее личных требований для создания поэзии: с радостью, счастьем, или, иными словами, с божественным покоем. Ода «Уныние» (1802) – самая яркая декларация высыхания источников и утраты Кольриджем радости и творческого воображения.

В сущности, при определении поэзии Кольридж использовал вполне традиционную терминологию: наслаждение (для читателя)

и страсть (переживаемая автором во время сочинения стихов). Вместе с тем он попытался разграничить поэзию и стихи и увидеть в поэзии нечто, выходящее за пределы метрических композиций, признать существование поэзии высшего рода без поэтического размера, и (несмотря на все оговорки) он приводит как образцы Платона, Джереми Тейлора, Бернета, Исаию. Но как эта проза-поэзия отличается от обычной прозы? По мнению Кольриджа, не вымысел делает поэзию поэзией, иначе «Путешествия Гулливера» были бы поэзией. Романы – не стихотворения, поэтический размер характерен для поэзии в узком смысле. Но поэзия – шире стихов. Поэтический размер сам по себе – не отличительная черта поэзии. Кольридж ищет более емкую формулировку для понятия «поэзия», которое охватывает и поэтический размер, и ритмическую прозу и позволяет объединить, Библию, Платона, Тейлора с Шекспиром, Милтоном, а также с В. Скоттом, Дефо и Ричардсоном. Его более поздние определения: «поэзия – лучшие слова в наилучшем порядке» или «хорошая проза – это наиболее уместные слова на соответствующих им местах». Но, в сущности, он не нашел определения поэзии.

И не преуспев в определении различия между поэзией и стихами, он написал блестящую защиту поэтического размера – в противовес вордсвортовскому пренебрежительному отношению к нему как к простому «дополнительному достоинству». Кольридж видит в поэтическом размере средство привлечения внимания читателя, отделяющее нас от обычной эмоции. Он также описывает, как поэзия «работает» на основе равновесия двух приемов – «размера» и ритма. Наслаждение поэзией возникает в процессе поэтического регрессивно-прогрессивного движения, напоминающего движения змеи. Кольридж воспринимает поэтический размер не как орнамент, а как органику текста.

Произведение искусства для Кольриджа – это нечто целое и единое; его язык и страсть взаимосвязаны. Общая цель любого повествования в том, чтобы события, которые в реальной или воображаемой истории двигаются по прямой линии, соответствовали нашему пониманию кругового движения. Такое отношение между целым и частями – вариант, по определению Кольриджа, «единства в разнообразии», что демонстрирует работу воображения. В драме это может быть «единство интереса»; у Кольриджа, как и у Шле-

геля, оно заменило старые единства времени, места и действия. Оно может зависеть от основной страсти главного персонажа, например Лира, чье отчаяние простирается до небес. Это может быть объединение образов, как в поэме Шекспира «Венера и Адонис».

Критерий цельности позволяет Кольриджу оценить Бомонта и Флетчера ниже Шекспира и отвергнуть «Гудибраса» (1662–1680) Сэмюэла Батлера из-за того, что ему не хватало слияния частей в единое целое. «Деву чести» (1632) Филипа Мэссинджера он осуждает, ибо каждый персонаж существует сам по себе, тогда как у Шекспира его пьеса – это *syngenesia*, она имеет свою собственную жизнь и в то же время есть часть целого. У Шекспира Кольридж обнаруживает признаки нового чувства времени: все есть «рост, эволюция», и в то же время – нет «прошлого, будущего, все – настоящее».

Приверженность принципу органического единства и восприятие произведения искусства как единого, органичного целого (organic unity) привели Кольриджа к обожанию Шекспира и позволили ему провести границу между Шекспиром, с одной стороны, и Бомонтом и Флетчером – с другой. Пьеса Шекспира подобна настоящему плоду, тогда как пьеса двух друзей – четверть апельсина или яблока.

Целое (whole), организм, единство (unity), последовательность (continuity) для Кольриджа – ключевые понятия структуры произведения искусства, но они также действительны и для реального мира. Следуя традиции и добавляя новое, Кольридж воспринимает искусство как подражание, но также и как символизацию (symbolization). Причем подражание – не копирование, не натурализм; в контексте реакции аудитории оно основано на признании сходства в различии; в контексте участия автора оно указывает на присутствие авторского знания и таланта в описываемых событиях. Кольридж обращается к столь разным авторитетам, как Петрарка и Адам Смит, и определяет суть поэзии как универсальность (universality). Шекспир выявлял всеобщее, универсальное в конкретном. Так же и Робинзон Крузо – универсальная личность, «everyman». Не универсальное можно представить в поэтической форме, но *это не поэзия*. Таким образом, Кольридж отрицает частное и локальное, считая, что поэзия исключает все случайное. Временами он выступает как неоклассицист, апеллирует к Аристо-

телю, а также к английскому писателю и драматургу XVII в. Уильяму Давенанту. Но при этом он ясно видит возможность сочетания частного с общим, конкретного с универсальным, т.е. иную сторону, иной градус примирения противоположностей. И рекомендует не абстракцию, а введение универсального в индивидуальное.

Та же сложность возникает и в использовании Кольриджем понятия «природа». Иногда это дух природы, ее креативность. Художник передает нам символами через форму и образ то, что скрыто в явлении, – *Naturgeist*, или дух природы. Искусство – не подражание, а самораскрытие, в котором сознание и природа глубинно идентичны. Идея и символ – два основных «инструмента», позволяющих поэту передать дух природы. Как и у многих поэтов, «идея» у Кольриджа – ускользающее понятие, впитывающее в себя сверхъестественный платонический смысл. Но когда речь идет о литературной теории, то обычно Кольридж имеет в виду «идею» как образец альянса универсального и конкретного. Идея – это то же, что сущность, она не идентична абстракции и не эквивалентна образу; это не концепт, но и не образ. Она доступна лишь «созерцанию», медитации. Это форма бытия, но она «над ним»; это «созерцаемый закон».

Идея – это суть. Символ у Кольриджа – это средство, позволяющее передать идею и противостоящее аллегории, как воображение – фантазии, органическое – механическому. Порой символ у него – обычный знак, но, как правило, он означает союз универсального и частного, конкретного. В символе особое просвечивает в индивидуальном или универсальное – в общем. Символ – это знак, включенный в идею, которую он передает. Это всегда часть целого. По контрасту, аллегория – это перевод абстрактных понятий на образный язык.

Р. Уэллек находит параллели этим формулировкам Кольриджа у Гёте, Шеллинга, но у Кольриджа они нередко туманны. Приводя примеры, он порой путает символ и синекдоху. Выражение «сюда плывет парус» (т.е. корабль) он считает символическим, а «наш лев» – о бравом солдате – аллегорическим. Но символ возникает не из синекдохи, а из метафоры, однако Кольридж считает метафору скорее фрагментом аллегории, которой часто отдает предпочтение. Его взгляд на Данте квазиаллегорический, «Дон

Кихот» для него – «живая аллегория». По мнению Р. Уэллека, Кольридж не был символистом в том смысле, в каком называют символистами Шлегелей и Шеллинга. В отличие от них он не склонен прославлять миф, что характерно для символистов. Лишь однажды Кольридж, скрываясь за неизвестным греческим философом, заявил, что материальная Вселенная – это один огромный сложный миф [т.е. символическое изображение], а мифология – вершина и дополнение всякой подлинной физиологии. Но в своей практической критике Кольридж редко использовал термин «символ». И все же, говоря о вордсвортовской «Оде: намеки бессмертия» («Intimations», 1804), он ссылается на «внутреннее бытие», которое можно передать только в символах времени и пространства.

Английских поэтов-метафизиков XVII в. Кольридж критиковал за «фантастические, неуместные мысли», за принесение в жертву «сердца голове», тонкостям интеллекта и вспышкам остроумия (wit) страстного потока поэзии. Концепт (concept) он отвергал как «*явное* примирение» очень разных и несовместимых явлений. Кольриджу близок взгляд на поэзию как живописное видение, самозабвенный «прорыв и лихорадку». Однако задолго до Т.С. Элиота, которому приписывают «открытие» Донна, Кольридж восхищался им и ценил его необычайный ритм, идеи, остроумие, метафоры – например, образ компаса в стихотворении «Прощание, запрещающее печаль». Игра слов, каламбуры для Кольриджа – это естественное выражение «естественной эмоции», возникающее из смешанного чувства уязвленности и презрения.

Для Кольриджа существовала лишь одна сторона символизма. Унаследованный от XVIII в. акцент на «воображении» как сугубо визуальном феномене казался ему ошибочным. Он протестовал против «деспотизма зрения» (глаза) и обманчивого представления: то, что не видно, то и непостижимо; и искал у Канта поддержку своей идеи о различии постижимого и изображаемого.

Одно из основных убеждений Кольриджа – сердце и интеллект поэта едины и составляют одно целое с природой. Таким образом, Кольридж оправдывал романтический антропоморфизм.

Рассуждая об иллюзии, Кольридж утверждал, что искусство – он имеет в виду главным образом сценическую драму – это не обман, не заблуждение, оно предполагает «добровольный отказ» от неверия в момент «поэтической веры». Существует различие между

нашим знанием и нашим чувством. Например, мы знаем, что Отелло и Дездемона – актеры, но не чувствуем этого, иначе не хвалили бы хорошего актера за то, что он казался и «стал самим человеком». Однако вымысел – это всегда вымысел. Но он не ощущается как вымысел, когда впечатляет нас. И зная, что это вымысел, мы часто ощущаем его как реальность. По мнению Кольриджа, хорошая актерская игра усиливает иллюзию, что объясняет его нежелание видеть Шекспира на современной ему сцене. Театральная иллюзия в интерпретации Кольриджа не очень отличается от иллюзии в эпосе или романе. Наше чувство вероятности нередко уменьшается из-за частых интерполяций голоса и взглядов автора, его «чревоуещания», по выражению Кольриджа. Он наблюдал то же явление у Бомонта и Флетчера, а также Мэссинджера. Всегда предпочитавший объективное изображение Кольридж находил высший пилотаж удачной иллюзии в романе. Хотя предпочитал Ричардсона Филдингу, находя у Ричардсона – талант к воспроизведению размышлений, а у Филдинга – дар внешних наблюдений, притом что ему импонировала его более здравая нравственность.

Сюжету Кольридж придавал малое значение, видя в нем просто «подмостки» для произведения искусства. Называя компоненты драмы – язык, страсть, персонажи, – он даже не упоминает сюжет (Аристотель поставил бы его на первое место). Его критика Шекспира – это в основном анализ действующих лиц. Пьеса как целое либо игнорируется, либо ей уделяется минимум внимания. Кольриджа интересуют психология персонажа, ситуации, эмоции.

И он сохраняет традиционный интерес к эпическому и драме, которая у него, как у Шиллера и Шлегеля, идентифицируется в основном с трагедией, с историей отношений между человеком и судьбой, с историей воли – в борьбе с судьбой. При этом Кольридж защищает трагикомедию, основываясь на аргументе Шлегеля: шут и Лир взаимно усиливают трагическое и комическое.

Кольридж мало высказывался об историческом в литературе. Он использовал характерную для немцев дихотомию: классическое против современного, готического или романтического, но эти идеи не занимают центрального положения, как у Шлегелей. Едва ли он разделял «немецкий взгляд» на историю. Это доказывают его постоянные попытки представить Шекспира как поэта вне времени, у которого практически нет конкретных деталей,

признаков духа и обычаев своего времени, между Шекспиром и другими писателями его времени он не находил ничего общего – даже в языке. Скорее он видел в Шекспире романтика и вторил Шлегелю о направленности романтического склада ума внутрь, о его живописности и склонности к смешению жанров, тогда как античный склад ума экстравертен, скульптурен и строго соблюдает жанры. Историзм для Кольриджа лишен той притягательности, которой он обладал для немцев.

Несколько раз он планировал истории литературы. В 1803 г. размышлял над проектом огромной общей ее истории. Лекции 1808 г. – очерк истории английской поэзии. В 1816 г. у него возник замысел полномасштабной истории немецкой литературы. Но реализации этих планов помешали не только внешние обстоятельства. По мнению Р. Уэллека, причина была в том, что у него не было глубокого понимания литературной историографии. План 1803 г. был рассчитан на 8–10 томов, из них лишь один – о художественной литературе, остальные – об истории метафизики, теологии и даже юриспруденции. История немецкой литературы включала в себя естествознание, сравнительную анатомию и даже химию. То есть в его истории царили разнотемье и смешение методов.

Средние века он знал плохо и, рассуждая о них, впадал в неясные обобщения о готическом уме, так он обнаружил «готическую душу» в римском одеянии трубадуров.

Данте, Боккаччо и Луиджи Пульчи Кольридж читал на итальянском. У Данте он находил цельность – в чувстве полноты бытия. В лекции о Данте он приводит образцы стиля поэта, его глубины, живописности, топографической реальности, владения патетическим началом и неудачности гротеска.

Гораздо лучше он знал елизаветинцев, но его хронология шекспировских пьес, его взгляды на «сомнительные» пьесы и текстуальные поправки мало что проясняют. Его шекспировская критика восходит к традиции исследования характеров, идущей от писателей XVIII в. – Ричардсона, Маккензи (Mackenzie), Моргана (Morgann), Гёте. Как и они, он в основном высказывался о психологии шекспировских персонажей. И в плане метода предварил сочинение влиятельного английского шекспироведа Э.С. Брэдли «Шекспировская трагедия» (1904). Порой Кольридж, как и позднее Брэдли, смешивал вымысел и реальность.

«Великие образцы английского стиля» Кольридж находит в творчестве сэра Томаса Брауна и Джереми Тейлора и признает, что свойственный Стерну «дух отклонения», отступления – не каприз, не случайность, а «форма его гения»; целостность его прозы определяется связью персонажей. О Байроне и Вальтере Скотте Кольридж одобрительно отзывался в публичных выступлениях и негативно – в письмах близким друзьям.

Характеристика Дон Кихота и Санчо Пансы вела Кольриджа к теории контраста и синтеза. В образе Дон Кихота он находил живую аллегория или персонификацию разума и морального смысла, в Санчо – «здравый смысл» без разума и воображения. Вместе они представляли «совершенный интеллект». Кольридж отмечает «полное отсутствие черт» у Дон Кихота, он – это «лицо и рамка», рожденные зыбкостью его имени.

Отношение Кольриджа к французской литературе можно объяснить его ненавистью к Наполеону и французской революции, влиянием викторианства. Он не выносил ничего французского, считал французов неспособными к поэзии, ниспровергал французскую трагедию, хотя восхищался Рабле.

Кольридж как теоретик литературы фрагментарен. Он стремился объединить в единое целое разнообразные элементы, но не слишком преуспел в этом. С одной стороны, он рассуждал о целостности структуры художественного произведения, ему присущ символистский взгляд на поэта, который воплощает «идеи», с другой стороны, он исповедовал принцип наслаждения и эмоционализм; поэт для него одновременно философ, «знаток», что трудно сочетать с его взглядом на поэта как человека страсти, стремящегося к наслаждению. Кольридж приемлет элементы ассоциативной психологии (*associationist psychology*) – фантазии, таланта и т.д. – и старается сохранить все во всеохватывающей эклектической схеме.

Его суждение о воображении как о примирении противоположных или разнородных качеств обнажает «механизм» его собственного хаотичного эклектизма. Но главное для него: воображение, которое соединяет и гармонизирует естественное и искусственное и подчиняет искусство природе (хотя трудно представить себе, как воображение подчиняется природе). Для Кольриджа здравый смысл – это тело поэтического гения, фантазия –

одеяние, движение – его жизнь, воображение – душа, которая есть везде и в каждом и преображает все в изящное и умное целое.

Свойственный Кольриджу эклектизм позволил ему стать кем-то почти для всех английских критиков после него. Очень велико значение совершенного им культурного трансфера идей немецкой эстетики в англоязычный мир. Кольридж продолжил британскую эмпирическую традицию. В сущности, сама его «бес-связность», пробелы между теорией и практикой, суггестивность, «пытливый ум» – постоянные черты англосаксонской традиции.

Историк литературы, критик Джордж Сейнтсбери (1845–1933), перебрав всех претендентов на звание великого критика, оставил троих: Аристотеля, Лонгина и Кольриджа. Поэт и критик Артур Саймонс (1865–1945), автор знаменитой книги «Символистское движение в литературе» (1899), назвал «Литературную биографию» величайшей книгой критики на английском. С тех пор, несмотря на периодические колебания, статус Кольриджа, по крайней мере в англоязычном мире, лишь возрос. А. Ричардс видел в Кольридже предшественника современной семантики. Герберт Рид считал Кольриджа предшественником экзистенциализма и Фрейда, «на голову и плечи» выше любого английского критика. Постоянны ссылки на кольриджевский принцип примирения противоположностей, его определение воображения, идею органического целого и различение им символа и аллегории. Намного опережая формалистов, Кольридж в восьмой лекции из курса 1818 г. «О поэзии или искусстве» писал о самостоятельной жизни произведения искусства, подчиняющегося особым законам. Оно рождается и существует в динамике борьбы разнородных элементов и таким образом саморазвивается, ведя свою жизнь независимо от автора, что позволяет интерпретировать произведение как таковое, в его целостности. Кольридж видел свою задачу в установлении имманентных законов не только литературы, но и критики, ибо без настоящей критики творчество художника недоступно читателю.

По определению Т.С. Элиота, Кольридж принадлежит к редкому типу поэтов, «чья критика обладает собственными достоинствами, а не просто важна, поскольку может помочь пониманию стихов, принадлежащих этому автору»¹³.

Кольридж с его размышлениями об органике искусства стоит у истоков литературной критики и теории XX в.

-
- ¹ *Guite M. Mariner. A voyage with Samuel Taylor Coleridge. L.: Hodder and Stoughton, 2017. 470 p.*
- ² Помирились они лишь в 1828 г.
- ³ См.: *Coleridge S.T. Biographia Literaria. L., 1917. Vol. 1–2; см. также С.Т. Кольридж. Избранные труды. М.: Искусство, 1987. 353 с.*
- ⁴ *Shakespearean criticism / Ed. by T.M. Raysor. London, 1930. Vols. 1–2.*
- ⁵ *Coleridge S.T. Literary remains. London, 1836. Vol. 2. P. 59.*
- ⁶ «Пособие для размышляющих» (1825) оказало влияние на молодых христианских социалистов, а короткая монография «Церковь и государство (1830) с концепцией «национальной культуры» и «духовенства, которое за нее отвечает», – на Мэтью Арнольда и кардинала Дж.Г. Ньюмена, центральную фигуру в религиозной жизни викторианской Великобритании.
- ⁷ *Wellek R. Coleridge // Wellek R. A History of Modern Criticism 1750–1950. Cambridge, London, New York a.o.: Cambridge univ.press, 1955. Vol. 2. The Romantic Age. P. 151–187.*
- ⁸ *Элиот Т.С. Назначение поэзии и назначение критики // Элиот Т.С. Назначение поэзии: Пер. с англ. Киев: Airland, 1996. С. 104.*
- ⁹ *Chambers E.K. Coleridge. Oxford, 1938. P. 190 a.o.*
- ¹⁰ *Brett R.L. Coleridge's theory of imagination // English studies / Ed. by Magnus Ph. L., 1949. P. 75–90.*
- ¹¹ *Richards I.A. Coleridge on Imagination. N.Y.: Harcourt, Brace, 1934. 236 p.*
- ¹² *Coleridge S.T. Omniana. London, 1812. Vol. 2. P. 20.*
- ¹³ *Элиот Т.С. Критикуя критика / Пер. А. Зверева // Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература / Пер. с англ. под ред. А.Н. Дорошевича; сост., послесловие и коммент. Т.Н. Красавченко. М.: РОССПЭН, 2004. Т. 1–2. С. 226–227.*

Т.Н. Красавченко

УИЛЬЯМ ВОРДСВОРТ – РЕФОРМАТОР ПОЭЗИИ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Аннотация. Английский поэт Уильям Вордсворт (1770–1850) на новом историческом этапе привел в соответствие язык поэзии и разговорной речи и осуществил реформу английской поэзии начала XIX в. Вместе с С.Т. Кольриджем он стал автором первого манифеста романтизма в английской литературе, прокламировавшего приоритет чувства и воображения в литературе, и выступил как литературный критик, обосновавший свою реформу.

Ключевые слова: романтизм; реформа английской поэзии; язык поэзии; эстетика воображения.

Krasavchenko T.N. William Wordsworth as the reformer of poetry and literary critic

Summary. English poet William Wordsworth (1770–1850) reformed British poetry of the first half of the XIXth century: at a new historical stage he brought poetical language nearer to colloquial, everyday speech. He became an author (together with S.T. Coleridge) of the first manifesto of romanticism in English poetry, announcing the priority of feeling and imagination in poetry, substantiated his reform in literary criticism.

Keywords: romanticism; reform of English poetry; language of poetry; aesthetics of imagination.

По определению Т.С. Элиота, влияние Вордсворта в «определенный момент на английскую поэзию было решающим: его имя знаменует эпоху»¹. Главное, что сделал Вордсворт, – это осознанная реформа поэтического языка своего времени – отказ от

поэтического стиля, утратившего связь с живой речью современности. Таков основной смысл знаменитых предисловий Вордсворта. Во «Вступлении» к первому изданию «Лирических баллад» (1798), сборника своих и Кольриджа стихотворений, он лаконично сформулировал свою теорию поэтического языка и пространнее изложил свои взгляды в «Предисловии» («Наблюдения» ко второму, дополненному изданию «Лирических баллад» (1800)), в 1802 г. добавив к нему приложение о «поэтическом языке», где еще подробнее обосновал необходимость и суть реформы языка поэзии, приближения его к разговорному языку повседневной жизни.

Вордсворт с 1779 г. учился в классической школе в Хоуксхеде (Северный Ланкашир), с 1787 г. – в Кембриджском университете, где изучал преимущественно английскую литературу и итальянский язык. Во время каникул обошел Озерный край и Йоркшир. В июле 1790 г. пешком пересек охваченную революцией Францию. После прихода Наполеона к власти разочаровался в революции, стал консерваторм, противником индустриализации в Великобритании, призывал правительство поддержать мелкопоместное дворянство и деревню, на которых, по его мнению, основывалась мощь страны.

С 1795 до середины 1797 г. Вордсворт жил в графстве Дорсетшир с сестрой Дороти. Его судьбоносная для английской поэзии встреча с Кольриджем произошла в сентябре 1795 г. И невозможно, по крайней мере на определенном этапе, разделить обоих поэтов. Дружба побудила Вордсворта в июле 1797 г. переехать в Альфокстон (графство Сомерсетшир) – ближе к Кольриджу. Расцвет их дружбы, продолжавшейся приблизительно до 1806 г., совпал с расцветом их поэтического творчества, а угасание ее – с поэтическим кризисом – быстрой утратой поэтического вдохновения у Кольриджа. Поначалу их объединила общая драма – крах юношеских идеалов, веры в возможность радикального изменения действительности, разочарование в революции, но главное – оба ощущали замысел и единство, скрытые в многообразной, чувственной, эстетически притягательной природе; оба верили в жизненные силы поэзии и насущную необходимость ее реформирования. В первый год соседства, как вспоминал Кольридж в «Biographia Literaria» (гл. XIV), поэты говорили «о двух кардинальных способностях поэзии» – передавать истину природы и ее

новизну с помощью воображения. Так возник замысел «Лирических баллад» – сборника со стихотворениями двух видов, ставшего манифестом английского романтизма. Поэты прекрасно дополняли друг друга: Вордсворт имел больший жизненный опыт и тонко чувствовал природу, Кольридж был более образованным и склонным к философскому мышлению. Вордсворт писал об обыденных характерах и событиях, придавал повседневному обаяние новизны, снимал с него «летаргию привычки», обращал внимание на красоту мира, в центре внимания Кольриджа – необычное, «сверхъестественное». Стихи Вордсворта и Кольриджа были написаны как эксперимент.

В первое издание «Лирических баллад» Кольридж дал поэму «Сказание о старом мореходе» и еще три стихотворения; остальные стихи, в том числе – «Тёрн», «Слабоумный мальчик», «Саймон Ли, старый охотник», два стихотворения о Тинтернском аббатстве – были авторства Вордсворта. Первое (анонимное) издание «Баллад» вышло в сентябре 1798 г. В этот период Кольридж уговорил Вордсворта начать эпическую «философическую» поэму «Отшельник» («The Recluse») – о «человеке, природе и обществе», но тот, увязнув в композиции, написал в рамках этого проекта стихотворное введение о человеке, природе и жизни и, вероятно, лучшие свои произведения – автобиографическую поэму «Прелюдия» («The Prelude», 1798–1805, переделана им в 1832–1839 гг.: он смягчил слишком откровенные пассажи и вставил другие, пронизанные христианскими настроениями) и «Прогулку» (1806–1814). В Альфокстоне он также закончил «Питера Белла» («The Peter Bell», опублик. в 1819). Поездка друзей в 1798 г. в Германию имела большее значение для Кольриджа; на Вордсворта немецкая философия и романтизм не произвели глубокого впечатления.

С декабря 1799 г. Вордсворт снял коттедж в Грасмире (графство Уэстморленд) и в январе 1800 г. выпустил второе издание «Лирических баллад», куда Кольридж не дал ничего нового, а Вордсворт добавил созданные в Грасмире повествовательные поэмы «Братья», «Майкл» и предисловие о природе поэтического вдохновения, назначении поэта, содержании и стиле истинной поэзии. Может быть, тогда уже наметилось, хотя еще четко не определились то, что развело поэтов. Изначально свойственные им

личностные различия определили и различие их творческой ориентации, литературной критики и практики.

В отличие от Кольриджа Вордсворт не «оглядывался» на Германию, его главные и очень конкретные интересы были в Англии. Он сразу сделал ставку не столько на эстетику, сколько на реформу языка поэзии. Его главной целью было сделать английскую поэзию адекватной мироощущению нового века. Поэтому он сосредоточен на отрицании, пересмотре литературного языка XVIII в., который к концу столетия в значительной мере выролдился в изношенные стереотипы, порой идущие еще от Драйдена. Вордсворт стремился приблизить современный язык поэзии к «языку прозы», близкому к реальности, к языку средних и низших классов общества. Отсюда требование к поэзии – воспроизведение речи простых сельских жителей во всей ее выразительной «эмоциональности». Чувство и язык – вот основные ценности поэтики Вордсворта. Именно чувство, выраженное в стихотворении, придает значительность действию и обстоятельствам, описанным в нем. Вордсворт в «Предисловии» 1800 г. писал о своей поэзии как об эксперименте, который поможет установить, в какой мере можно, подвергнув метрической аранжировке подлинную речь людей, передать их состояние.

Эти идеи Вордсворта были исторически очень важны. Он последовательно обосновывал необходимость и суть реформы языка поэзии. Анализ его литературной критики – «Предисловий» 1800 и 1815 гг., приложения 1802 г., трех эссе об эпитафиях² и писем – показывает, что Вордсворт модифицировал свои идеи, являющиеся элементами целостного корпуса мысли, имеющего разный контекст.

В раннем творчестве Вордсворта преобладал язык описательной поэзии (*descriptive poetry*), но постепенно он понял «ошибочность», «порочность», «неточность» этого языка и стал писать более «естественно», ближе к разговорному стилю, избегая «поэтического языка» в узком смысле этого понятия, т.е. «священного словаря» поэзии, исключающего все «низкое» и «тривиальное». Он выступил против специфических стилистических приемов – персонификации, латинизмов, инверсии, частых антитез, перечислений, против избыточного использования классической мифологии, патетики; зачастую он руководствовался критериями здравого

смысла и точности. Так, ему не понравилась эпитафия на могиле леди, которая утонула, отдыхая на бристольских целебных водах:

«Она наклонилась – попробовать волну

И умерла»: никто не «наклоняется», чтобы попробовать «волну» на целебных водах, ибо там нет «волны», воду пьют из бокала или стакана, так что причинная связь между приемом целебной воды и ее смертью отсутствует. С позиций здравого смысла Вордсворт возражал Поупу, замечая, что горы «не склоняют головы».

Вордсвортское требование «естественного языка» подставляло поэта под огонь критики, чем не преминул позднее воспользоваться Кольридж. Ибо если имелся в виду язык сельский, деревенский, то даже сам Вордсворт использовал его лишь в нескольких стихотворениях в «Лирических балладах», представляя их как «эксперименты». Позднее он признал, что его наблюдения о «языке» применимы лишь к малому количеству стихотворений сборника, особенно когда он расширил и дополнил его. Очевиден полемический настрой Вордсворта, выдвигавшего требование воссоздания сельской речи «жителей Озерного края» в противовес речи «лондонских остряков», завсегдатаев светских салонов.

Временами вордсвортскую «сельскую речь» трудно отличить от обычной человеческой речи, очищенной для поэтических целей. Он говорит об «отборе подлинного языка людей», о выражении «простом и безыскусном». И признает, что лишь «отбор отделяет сочинение от вульгарности и низости обычной жизни», всего болезненного и отвратительного. Вордсворт исходит из того, что есть ядро языка, общего для всех людей, понятного им, от которого отходит образованный, но «искусственный» поэт.

Кроме естественности и универсальности Вордсворт выдвигал и другие требования к поэтическому языку: он должен быть «живым», насыщенным «метафорами». При этом метафора ассоциируется со спонтанностью, непосредственностью. Риторические образы поэзии XVIII в. кажутся ему извращением, неправильным применением изначального спонтанного языка. Вордсворт считал, что язык поэтов уступает естественной, эмоциональной речи людей в реальной жизни, и даже язык древних поэтов отличался от обычного языка, это был язык в основном героический, хотя и разговорный.

В сущности, его требования напоминают о поэзии сильных чувств и героических сюжетов, написанной возвышенным метафорическим языком, характерным для «примитивного» шотландского барда. Тут явно сказался характерный для того времени интерес к народной поэзии: известно, что Вордсворт высоко ценил Р. Бёрнса и Г.А. Бюргера и написал много баллад, используя народные песни. Вместе с тем он высмеивал увлечение Оссианом и не отказывался от традиции ученой латинской поэзии, что было связано с его классическим образованием и увлечением Древним Римом. Он неизменно восхищался Лукрецием, которого считал «более значительным поэтом», чем Вергилия и даже Горация («его любимец»). Его презрение к французской литературе, вероятно, было вызвано сильными патриотическими и религиозными чувствами, а не неприятием собственно французской поэзии.

Что касается его «английских вкусов», то он хвалил «Сонеты» Шекспира, но осуждал многие из них за повторы, причудливость, неестественную затемненность. Иногда он критиковал поэзию XVII в.: причуды, экстравагантные гиперболы, остроумие. А иногда одобрял их, если находил в их основе подлинную эмоцию. Так, он хвалил глубину мысли и энергичность стиля сонета Донна «Смерть, не будь гордой» («Death, be not proud»), хотя на современный вкус тот мог показаться странным, натянутым.

В чем Вордсворт был неизменно убежден – так это в том, сколь многим он обязан своим великим английским предшественникам – Дж. Чосеру, Э. Спенсеру, У. Шекспиру и Дж. Милтону. В его стиле явны приметы их влияния, прежде всего Милтона; именно он побудил Вордсворта обратиться к сонету. Милтон был его героем в поэзии и жизни, как в известной мере и Спенсер: оба образованные, даже книжные поэты в английской традиции.

Таким образом, на первый взгляд Вордсворт выглядит как натуралист, защищающий подражание сельской речи и народным балладам, как «примитивист» в духе Гердера, одобряющий простую страстную «природную» поэзию и осуждающий «искусство» и искусственное. На самом деле он приспособливал традицию – уроки Спенсера, Милтона, Чосера – к концепции «природы», отнюдь не примитивизируя их. На практике он избегал крайностей. Его неприятие XVIII в. не было огульным, и очевидна преемственность между его стилем и идеями и стилем и идеями шотланд-

ского поэта Джеймса Томсона, английского поэта Майкла Эйкенсайда и валлийца Джона Дайера.

Не был Вордсворт и сторонником «сырой» эмоциональности. Для него, как он писал в «Предисловии» к «Лирическим балладам» (1800), источник поэзии – «эмоция, вспоминаемая в состоянии покоя» («emotion recollected in tranquility»), т.е. эмоция близкая, но не идентичная той, что была изначально. Вордсворт признавал участие сознания (consciousness) в поэтическом сочинении. В его списке поэтических способностей размышление и суждение (или оценка – judgement) занимают третье и шестое место; наблюдение предшествует размышлению. Воображение, фантазия и изобретательность предшествуют суждению, которое определяет тип композиции или жанр. Много свидетельств того, что Вордсворт часто переделывал первые варианты своих стихов. Особенно в поздний период жизни он осознал, что поэзия – это в значительно большей мере, чем думают, – искусство, требующее мастерства. Признание роли редактирования поэтом своих стихов уживается в его сознании с признанием изначального вдохновения, «внутреннего импульса».

Он не раз писал о том, что многое «приходит спонтанно», «стихотворение изливается прямо из сердца», и колебался, определяя источники своего вдохновения. Иногда ему казалось, что вдохновение приходит свыше как «образная сила, мощь», иногда оно возникает из глубин внутренней жизни, из прошлого. Многие из его лучшей поэзии возникает и как поиск «мест времени» (spots of time), как откровение, озарение³. Но при этом смысл, оправдание существования поэзии Вордсворт видел в ее воздействии на читателя, в том, что она – источник познания. Для него цель поэзии – прежде всего воздействие на чувства человека для улучшения его морального, умственного здоровья, для его счастья: великий поэт очищает чувства человека, делает их созвучными природе. «Природа» означает здесь частично идеальное человечество, живущее близко к природе – на земле, вдали от зла городской цивилизации, и частично «природу» в духе XVIII в. – сознание нашей общей человечности, связи между людьми и единства между человеком и внешней природой. Крайне важно эмоциональное воздействие поэзии. Одна из ее функций – встряхивать людей, выводить их из состояния эмоциональной индифферентности, чтобы

они почувствовали природу и ощутили тайну мира. В целом поэзия оказывает катарсическое воздействие: очищает от ложных чувств – предрассудков, социального снобизма, от ненависти, зависти. Поэт расширяет сферу человеческого мироощущения, создает «согласие человечества». Тут очевиден руссоизм Вордсворта, его чуждость городской цивилизации, доверие к эмоциональной непосредственности и искренности, интерес к воздействию литературы как источника любви.

Вордсворт ввел в критику понятие «искренность» – это его постоянный критерий оценки поэзии. В трех эссе «Об эпитафиях» («Upon Epitaphs», 1810) он утверждал, что в эпитафии должно ощущаться, что ее автор – искренний плакальщик и глубоко расстроган. Пусть даже за «скрытое чувство» (under feeling) можно простить ошибки стиля. Вордсворт многое прощает поэту, если он искренен, хотя понимает, что качество поэзии не связано с ее искренностью.

Он отдавал себе отчет в том, что критерий искренности переносит акцент на исследование психологии и биографии автора, и видел недостатки такого подхода. В частности, он признавал, что «гений» вполне совместим с «пороком»; и, например, Бёрнс склонен к пьянству и пороку, а Лэндор – сумасшедший, нехороший человек, но все же гений.

В культивировании добрых чувств, «радости чистой любви» («Excursion», vi, 1213) он видел главную цель поэзии. И не любил сатиру, на его взгляд, разделяющую людей, ослабляющую живую силу социальных связей. Он верил в то, что поэзия излечивает общество от вырождения, которое несут индустриализация и урбанизация. Свои стихотворения «Майкл» и «Братья» поэт задумал как моральную и политическую защиту аграрной демократии, «совершенной республики пастухов» в «Озерном крае».

Если в ранних высказываниях Вордсворта речь шла о воздействии поэзии на чувства, то со временем он находит в ней воплощение нравственных истин, позиция его становится все более дидактической, он начинает в каждом великом поэте видеть учителя, хочет, чтобы и его считали либо учителем, либо никем. Он усматривает в поэзии неизменный поиск путей совершенствования человека и мира, т.е. стремление к утопии.

Вместе с тем он пишет о наслаждении поэзией, что было необычно для того времени. Поэтический размер – один из элементов, усиливающих наслаждение. Он выводит сознание на новый уровень, усиливает эстетическое начало, умеряет и обуздывает страсти. Читатель воспринимает действительность почти такой, как она есть, благодаря обновленному языку; и в то же время благодаря поэтическому размеру стихи отличаются от реальности.

Вордсворт сознавал, что поэзия – не средство выражения истины. Она противоположна науке. Вордсворту свойственны антиинтеллектуализм и враждебность к науке. Мало известны его высказывания о том, что наука «объявила войну воображению» и хотела уничтожить его, и он, поэт, предпочел бы быть скорее «суеверной старухой», чем ученым без воображения и Бога. Поэтому довольно неожиданно высказывание в «Предисловии» 1800 г. о необходимости сотрудничества между поэзией и наукой. Словно ощущая пульс технического прогресса, Вордсворт предсказывал, что наступит время, когда поэт будет на стороне ученого, наука станет близкой к людям. Тогда это казалось ему почти «абсурдным вымыслом», но вместе с тем он ощущал, что когда-нибудь научные понятия станут материалом поэзии, как коперниковская астрономия или ньютоновская оптика; частично это было вызвано надеждой, как и у Кольриджа, на то, что наука перестанет быть механистичной и найдет пути примирения с эстетическим взглядом на мир. Таким образом, Вордсворту, далекому от теорий о неизбежном уничтожении поэзии наукой, была присуща вера в необходимость поэзии во все времена.

Со временем его антипатия к науке усилилась и надежды стали угасать. Вероятно, это было вызвано нарастающим развитием промышленности и триумфом утилитаризма.

У позднего Вордсворта подлинное знание идентично религиозному прозрению. Однако поэт избегал идентификации поэзии и религии, хотя и та и другая полагаются на символы. Он не склонен к платоническому взгляду на поэзию. Для него характерно внимание к чувственному воплощению (*sensuous incarnation*). Признавая достоинства, допустим, эпической поэзии Тассо, он сам не склонен к «высоким» сюжетам, сюжетам со «святыми». Религия в его сознании оказалась в сфере сверхъестественного, за пределами

познания, и даже познания образного, а поэзия вернулась на свое, возможно, и более низкое место.

Видел ли он в воображении путь к познанию природы реальности? Тут Вордсворт колеблется. Иногда кажется, будто он воспринимает воображение как неоплатоническое интеллектуальное видение. Неоплатоническое метафизическое представление питает последние книги поэм «Прелюдия» и «Прогулка». В «Предисловии» Вордсворта к «Лирическим балладам» 1815 г. различия между воображением вообще и поэтическим воображением столь неясны, что невозможно сформулировать четкую теорию для поэтики. Временами Вордсворт воспринимает воображение как нечто сугубо субъективное, порой как нечто вне контроля разума, сознания и даже души человека, но чаще всего выбирает вариант посередине – облагораживающий взаимообмен извне и изнутри.

Вордсворт пытается объединить воображение и необходимость изображения повседневности. И пишет о том, что надо придать «некоторый оттенок воображения» инцидентам и ситуациям из обычной, повседневной жизни. Даже когда он замечает, что обязанность поэзии – изображать явления не такими, каковы они есть, а такими, каковыми они воспринимаются чувствами, он защищает не психологический солипсизм или иллюзию, а эмоцию поэта и преобразование реальности.

Воображение идентифицируется у Вордсворта с абсолютной силой и широтой ума. И предстает как высшая способность познания, как разум, требующий любви – любви человечества и Бога. Иногда Вордсворт называет воображение способностью, позволяющей поэту создавать образы – индивидуальные формы, в которых воплощаются *универсальные идеи*. Но такой символистский подход к идее поэзии редок. Для Вордсворта характернее взгляд на то, что воображение «обращено к бесконечности», пробуждает и «поддерживает вечное», т.е. религию или по крайней мере религиозные чувства.

В «Предисловии» 1815 г. понятие «воображение» больше связано с литературными текстами. Вордсворт защищает последовательность своих стихотворений и объясняет феномены воображения и фантазии в психологических понятиях в процессе творчества. Он возражает против обычных определений, делающих воображение и фантазию разновидностями памяти.

Воображение у Вордсворта – это своеобразная способность к сведению разных явлений воедино, «слиянию множества в единство», но также и к растворению, разведению и разделению единства во множестве. Вордсворт цитирует Кольриджа⁴ и утверждает, что определение им фантазии как «агрегативной» или ассоциативной способности в отличие от воображения как «видоизменяющей способности» – слишком общее. Он утверждает, что и воображение, и фантазия объединяют, связывают и таят в себе творческое начало. Несмотря на некоторую полемику Вордсворта с Кольриджем, их теории вполне согласуются. Оба они разграничивают фантазию, которая имеет дело с «фиксированными и законченными» явлениями, и воображение, ориентированное на бесконечность. Американский историк критики Р. Уэллек усматривает единственное важное различие между ними в том, что Вордсворт не замечает того, что Кольридж видит в воображении «целостный» феномен, а в фантазии считает главным все-таки ее ассоциативное начало и рассматривает трансцендентализм и ассоциативность как два различных явления⁵.

Но для обоих фантазия, по сути, – это своего рода интеллектуальное упражнение, ее комбинаторная способность не поэтична в сравнении с медленной работой воображения, имеющего дело с бесконечными, не имеющими пределов объектами. Такое разделение обесценивает всю линию «wit» – остроумия XVII и XVIII вв.

Возражения Вордсворта против поэзии XVIII в. часто направлены против отсутствия в ней гармонии, иными словами, против ее «атомизма».

Позицию Вордсворта в истории критики можно назвать переходной. У классицизма он наследует теорию подражания природе, которой он, однако, придает специфический социальный характер; у XVIII в. берет взгляд на поэзию как страсть и эмоцию, который он модифицирует, описывая поэтический процесс как «recollection in tranquility». Он усваивает риторические идеи о воздействии поэзии, но расширяет и дополняет их, превращая в теорию социального воздействия литературы, объединяющей общество под знаком любви. Но он также разрабатывает и теорию поэзии, в которой воображение занимает центральное место как объединяющая сила и сила проникновения в единство мира, что, в сущности, адекватно его мистическим переживаниям. Вордсворт

как критик написал мало, но его критика в высшей степени содержательна, в ней много заложено.

Он внес свой вклад в формирование свойственного романтизму взгляда на поэта как особенного человека, но он сам снижает этот образ, указывая на приоритет жизни, ибо какой бы мерой таланта ни обладал даже величайший поэт, нет сомнения в том, что его язык по живости и естественности не может не уступать языку, которым изъясняются в жизни люди, на самом деле переживающие те же страсти, лишь скромную часть которых поэт способен воспроизвести. Каким бы возвышенным ни хотелось видеть поэта, его работа, когда он описывает страсти, носит отчасти «механический» характер в сравнении с естественным накалом подлинных, невыдуманых действий и страданий.

В целом Вордсворт вышел за рамки поэтики, поэтической теории, собственно поэзии к философии и социокритике. Он видит цель поэзии в том, чтобы развить способности человека к восприятию красоты и развитию благородства ума, ибо существует множество сил, старающихся притупить пронизательность человеческого ума и лишить его самостоятельности. Тут, на его взгляд, играют наиболее негативную роль возрастающее сосредоточение людей в городах и повседневная деятельность государства.

Высказывания Вордсворта бывали неясными, туманными, как и его использование понятий «язык», «фантазия», – тем самым он дал Кольриджу повод для критики. Порой он использовал многое, против чего сам возражал, употреблял книжные многосложные слова, его стихотворения изобиловали «трогательными ложными аргументами» («pathetic fallacy»); он не всегда мог объяснить, почему одна метафора для него живая, а другая – фальшивая, искусственная, или определить, почему одни инверсии правильны, а другие нет, но, в сущности, это не входило в его задачи.

Гораздо важнее то, что заметил М. Арнольд: Вордсворт не был философом и никогда не претендовал на эту роль. Но заметим, что, очевидно, такова была специфика романтизма, его смысл и роль в культуре своего времени, что поэт невольно выводил свою «историческую поэтику» за литературные рамки. По словам М. Арнольда, «...мощь христианства заключалась в необъятной эмоции, которую оно пробуждало; <...> речь идет о могучих силах любви, глубокого уважения, благодарности, надежды, жалости

и благоговения – все это множество союзников Вордсворт объединяет под одним названием *воображение*»⁶.

В отличие от Кольриджа, Вордсворт не был прирожденным теоретиком, он был поэтом и критиком, в характерной для английской традиции поэтов и критиков, которые сами обосновывали реформу в поэзии, которую осуществляли. В «Дополнительном эссе к Предисловию» («*Essay Supplementary to the Preface*», 1815), содержащем своеобразную историю английской поэзии, он сам утверждает, что все великие поэты были недооценены сначала и должны были выполнить работу по воспитанию, созданию вкуса, который позволил бы читателям оценить их поэзию. Свою задачу Вордсворт видел в том, чтобы отделить публику, которая игнорировала или отвергала его, от читателей, способных понять его. Он выявил существование гораздо большей взаимосвязи между языком и человеческим опытом, чем признавалось философией XVIII в. (Локком и Гоббсом). Он стоит у истоков литературной критики и теории XX в., озаменованных повышенным интересом к языку, ставшему одним из центральных объектов философии и литературной теории XX в.

¹ *Элиот Т.С.* Гёте как мудрец. Пер. В.И. Бернацкой // Томас Элиот. Избранное: Религия, культура, литература / Пер. с англ. под ред. А.Н. Дорошевича; сост., послесл. и коммент. Т.Н. Красавченко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 384.

² Три эссе «Об эпитафиях» («*Upon Epitaphs*») написаны в 1810 г., но лишь первое опубликовано в том же году в «Друге», остальные увидели свет лишь в 1876 г. См. подробнее: *Wordsworth W.* The prose works. Ed. with preface, notes and illustrations by A. Grosart. L., 1876. Vols. 1–3. Wordsworth's Literary Criticism. Ed. Nowell C. Smith. L.: Henry Frowde, 1905. 294 p.

³ *Халтрин-Халтурина Е.В.* Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика. М.: Наука, 2009. 350 с.

⁴ *Coleridge S.T.* Omniana. London, 1812. Vol. 2. P. 13.

⁵ *Wellek R.* Wordsworth // *Wellek R.* A History of Modern Criticism 1750–1950. Cambridge, London, New York a.o.: Cambridge univ. press, 1955. Vol. 2. The Romantic Age. P. 130–150.

⁶ *Arnold M.* The Complete works of Matthew Arnold. Ann Arbor: Univ. of Michigan press, 1962–1977 / Ed. R.H. Super. Vol. VII. P. 377.

ИЗ ИСТОРИИ ЦИТАТ

К.В. Душенко

«ВСЕ ПОЗВОЛЕНО»

Если попросить назвать самую известную цитату из Достоевского, то первой, вероятно, будет «Красота спасет мир» (хотя мало кто может ясно сказать, что это, собственно, означает), а второй – «Если Бога нет, то все позволено».

Правда, у Достоевского этого изречения нет. Это «сводная» цитата, возникшая из двух фрагментов романа «Братья Карамазовы» (1879–1880). Первый – мысль Ивана Карамазова в пересказе одного из персонажей романа, Ракитина: «Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, все позволено» («Братья Карамазовы», I, 2, 7)¹.

Второй – слова Дмитрия Карамазова: «Только как же, спрашиваю, после того человек-то? Без Бога-то и без будущей жизни? Ведь это, стало быть, теперь все позволено, все можно делать?» И далее: «У Ивана Бога нет. <...> Я ему говорю: стало быть, все позволено, коли так?» (там же, IV, 11, 4)².

А Смердяков говорит Ивану: «...Все потому, что “все позволено”. Это вы вправду меня учили-с, ибо много вы мне тогда этого говорили: ибо коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе» (там же, IV, 11, 8)³.

Как видим, вопрос о бессмертии души и будущей жизни и для Ивана, и для Дмитрия Карамазова едва ли не главный, а Бог выступает в качестве гаранта этого бессмертия.

Мысль: «Нет бессмертия души, так нет и добродетели» – проведена через весь огромный роман, а потому обычно связывается с именем Достоевского. Однако сама по себе она Достоевскому

не принадлежит и, можно сказать, стара почти так же, как христианство.

Почти то же самое – и почти теми же словами – говорил уже латинский богослов III–IV вв. Лактанций в трактате «Божественные установления», II, 1: «Как скоро люди уверятся, что Бог мало о них печется и что по смерти они обратятся в ничто, то они предаются совершенно необузданности своих страстей, <...> думая, что им все позволено»⁴.

Трактат Лактанция вышел в России в 1848 г. под заглавием «Божественные наставления» в переводе Е. Карнеева; выше цитировался этот перевод. Был ли этот перевод известен Достоевскому, трудно сказать. Но изданные в 1670 г. «Мысли» Блеза Паскаля, конечно, были ему известны, а там утверждалось: «Человеческая нравственность целиком зависит от решения вопроса, бессмертна душа или нет» (пер. Э. Линецкой)⁵.

Для Достоевского (а не только для его героев) формула «Все позволено» связана не просто с неверием в Бога, но прежде всего с неверием в бессмертие души и загробное воздаяние; тут он солидарен с Лактанцием и Паскалем. Однако современник Паскаля, великий еретик Бенедикт Спиноза, решительно отрицал эту связь:

«Мы с полным правом можем считать большой нелепостью то, что говорят многие богословы, которых считают великими, а именно: если бы из любви к Богу не вытекала вечная жизнь, то каждый стал бы искать своего собственного счастья – как будто можно найти нечто лучше Бога» («Краткий трактат о Боге, человеке и его счастье», II, 26; пер. под ред. А.И. Рубина)⁶. Трактат был написан в 1660 г. и опубликован полностью лишь два века спустя.

В сущности, того же мнения держались римские стоики (как, впрочем, и эпикурейцы) и множество позднейших моралистов. Загробное воздаяние не было для них аргументом в вопросах морали. Все они могли бы подписаться под словами Сенеки: «Первое и наибольшее наказание за грех – в самом грехе» («Письма к Луцилию», 97, 14, пер. С. Ошерова)⁷; «Что я хочу извлечь из добродетели? Ее саму. <...> Она сама себе награда» («О блаженной жизни», 9, 4, пер. Т. Бородай)⁸.

Молодой Оскар Уайльд писал в своих «Оксфордских тетрадах»: «Ничто так не изобличает все благородство человеческой натуры, как явное безразличие человека к любой системе наказа-

ний и поощрений, будь то на земле или на небе» (пер. Е. Осеневой)⁹.

В середине XX в. появилось изречение «Если Бог есть, все позволено», «опрокидывающее» формулу Ивана Карамазова.

Почти одновременно с «Братьями Карамазовыми» вышла знаменитая книга Ницше «Так говорил Заратустра» (1883) с ее «переоценкой всех ценностей». Здесь тень Заратустры восклицает: «“Нет истины, все позволено” – так убеждала я себя» (разд. IV, «Тень»; пер. Ю. Антоновского)¹⁰.

В книге Ницше «К генеалогии морали» (1884), III, 24, изречение «Ничего истинного, и все позволено» приведено как тайный девиз средневекового мусульманского ордена ассасинов¹¹. Благодаря Ницше эта версия ныне является общепринятой.

На 30 с лишним лет раньше ту же версию изложил прусский генерал и политик-консерватор Йозеф фон Радовиц в IV издании своих «Злободневных бесед о государстве и церкви» (1851), гл. 6. Изречение «Нет ничего истинного, и все позволено» («Nichts ist wahr und Alles ist erlaubt») он привел как девиз Хасана ибн Саббаха (1051–1124), персидского исмаилита, основателя и главы (шейха) секты хашашинов (ассасинов)¹². Эта секта прославилась политическими убийствами. Однако девиз, означавший отрицание Корана как вместилища божественной истины, был совершенно невозможен в устах мусульманского вероучителя. Уж скорее он мог бы сказать: «Все позволено тому, кто обладает абсолютной истиной».

Заметим, что в I издании «Злободневных бесед...» (1846) этого изречения нет. Зато мы встречаем его в протоколах заседаний представителей швейцарских катонов 1847 г.: «Положение: “Нет ничего истинного, и все позволено” до сих пор считалось принципом системы радикализма»¹³.

В XX в. формула «Все позволено» шагнула из философии и литературы в политику. 8 августа 1918 г. в Киеве вышел первый номер газеты «Красный меч» – орган политотдела Всеукраинской чрезвычайной комиссии. Здесь заявлялось:

«У нас новая мораль, наша гуманность абсолютна, ибо в основе ее славные идеалы разрушения всякого насилия и гнета. Нам все позволено, ибо мы первые в мире подняли меч не ради закрепощения и подавления, но во имя всеобщей свободы и освобождения от рабства»¹⁴.

Персонажи «Бесов» Достоевского считают, что им все позволено, потому что нет ни Бога, ни загробного воздаяния. Нынешние приверженцы «славных идеалов разрушения», именующие себя «Исламским государством», верят в загробное воздаяние и считают, что им все позволено, поскольку они – орудие Бога.

¹ Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 30 т. Т. 14. Л., 1975. С. 76.

² Указ. соч. Т. 15. Л., 1976. С. 32.

³ Там же. С. 67.

⁴ Лактанций. Творения. СПб., 1848. Ч. 1. С. 100.

⁵ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1999. С. 152–153.

⁶ Спиноза Б. Сочинения: в 2 т. СПб., 2006. Т. 1. С. 17.

⁷ Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 244.

⁸ Сенека. Философские трактаты. М., 2000. С. 20.

⁹ Уайльд О. Портрет господина У.Г.; Рассказы; Заметки и колонки; Оксфордский дневник. М., 2011. С. 494.

¹⁰ Ницше Ф. Собрание сочинений: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 197.

¹¹ Там же. С. 197, 515.

¹² Radowitz J. von. Gespräche aus der Gegenwart über Staat und Kirche. Stuttgart, 1851. S. 101.

¹³ Abschied der ordentlichen eidgenössischen Tagsatzung des Jahres 1847. [S. l., 1847?]. Bd. 1. S. 235 (1-я pag.).

¹⁴ Цит. по: ЧЕ-КА: Материалы по деятельности Чрезвычайных комиссий. Берлин, 1922. С. 15.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Душенко Константин Васильевич (р. 1946) – канд. ист. наук, старший научный сотрудник Отдела культурологии ИНИОН РАН. Составитель справочников цитат и крылатых выражений, антологий афоризмов: «Мастера афоризмов от Возрождения до наших дней» (3-е изд., 2006), «Цитаты из всемирной литературы от Гомера до наших дней» (2007), «Цитаты из русской литературы от “Слова о полку...” до Пелевина» (2-е изд., 2007), «Всемирная история в изречениях и цитатах» (2-е изд., 2008), «Большой словарь цитат и крылатых слов» (2011), «Большая книга афоризмов» (2012), «Большой словарь латинских цитат и выражений» (в соавт., 2013), «Последние слова знаменитых людей: Легенды и факты» (2016) и др.

E-mail: kdushenko@nln.ru

Ивинский Дмитрий Павлович (р. 1966) – д-р филол. наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова. Основные научные интересы – история русской литературы, славистика. Автор монографий: «Пушкин и Мицкевич: История литературных отношений» (2003), «Князь П.А. Вяземский и А.С. Пушкин: Очерк истории личных и творческих отношений» (2004), «Ломоносов в истории русской культуры» (2015).

E-mail: dmitrij_ivinskij@mail.ru

Красавченко Татьяна Николаевна – д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Сфера научных интересов: английская литература и литературная критика, литература русского зарубежья, имагология, сравнитель-

ное литературоведение. Автор книги «Английская литературная критика XX в.» (1994); составитель, автор послесловия и комментариев в двухтомнике Т.С. Элиота «Избранное: Религия, культура, литература» (2004); составитель, автор предисловия в собрании сочинений Г. Газданова в 5 т. (2009); составитель и ответственный редактор двухтомника В.Б. Земскова «О литературе и культуре Нового Света» (2014), «Образ России в современном мире и другие сюжеты» (2015); составитель, автор предисловия в книге В. Варшавского «Ожидание: Проза, эссе, литературная критика» (2016).

E-mail: tatianakras@mail.ru

Курилов Александр Сергеевич (р. 1937), д-р филол. наук, главный научный сотрудник Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН, автор книг: «Традиции русской критической мысли» (1974), «История русского литературоведения» (1980, в соавт. с П.А. Николаевым и А.Л. Гришуниным), «Литературоведение в России XVIII века» (1981), «Виссарион Белинский» (1985), «В.Г. Белинский в жизни и творчестве» (2012).

Тел.: +7 (495) 612-61-36

Лозинская Евгения Валентиновна – ст. научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Автор монографии «Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI вв.» (2007); статей по истории поэтики и литературоведения, новейшим методам литературоведческих исследований.

E-mail: jane.lozinsky@gmail.com

Махов Александр Евгеньевич (р. 1959) – д-р филол. наук, вед. научный сотрудник ИМЛИ РАН, профессор РГГУ. Автор книг «Ранний романтизм в поисках музыки» (1993), «Hostis antiquus: Категории и образы христианской средневековой демонологии» (2004), «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике» (2005), «Средневековый образ: Между теологией и риторикой» (2011), «Эмблематика: макрокосм» (2014), «Реальность романтизма» (2017) и др.

E-mail: intradal@yandex.ru

Миллионщикова Татьяна Михайловна – канд. филол. наук, ст. научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Область научных интересов: древнерусская литература, фольклор, творчество Ф.М. Достоевского, американская славистика.
E-mail: millionshchikova14@mail.ru

Николыкин Александр Николаевич (р. 1928) – д-р филол. наук, главный научный сотрудник ИНИОН РАН. Автор 12 монографий по американистике и истории русской литературы.
E-mail: anikolyukin1928@yandex.ru

Новикова-Строганова Алла Анатольевна (Орёл) – д-р филол. наук, профессор, историк литературы, член Союза писателей России. Автор монографии «Христианский мир И.С. Тургенева» (2015), научных и художественно-публицистических работ о творчестве Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, Н.С. Лескова, А.П. Чехова и др.
E-mail: ladytrinity3@yandex.ru

Пахсарьян Наталия Тиграновна – д-р филол. наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН; специалист по зарубежной литературе. Автор монографий «Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов» (1996), «Избранные статьи о французской литературе» (2010) и др.
E-mail: natara@mail.ru

Федоров Алексей Владимирович (р. 1971) – канд. филол. наук, руководитель Филологического центра издательства «Русское слово». Учитель литературы гимназии № 1516. Автор монографий «А.К. Толстой в жизни и творчестве» (2-е изд., 2017), «Алексей Константинович Толстой и русская литература его времени» (2017).
E-mail: fedorov@russlo.ru

Шульц Сергей Анатольевич (р. 1970) (Ростов-на-Дону) – д-р филол. наук. Автор книг «Гоголь. Личность и художественный мир» (1994), «Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого

(герменевтический аспект)» (2002), «Поэма Гоголя “Мертвые души”: внутренний мир и литературно-философские контексты» (2017) и др.

E-mail: s_shulz @ mail.ru; shulcz-70@mail.ru

Юрченко Татьяна Генриховна – старший научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Автор статей по истории русской литературы, теории литературы, литературе русского зарубежья.

E-mail: yurchenko2003@mail.ru

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

2018 – № 44

**Корректор Я.А. Кузьменко
Компьютерная верстка Н.М. Власова**

Свидетельство о регистрации журнала № 003610 от 25.02.2000
Адрес редакции: 117418, Москва, Нахимовский просп., 51/21,
ИНИОН РАН. Отдел литературоведения
liter@inion.ru

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.0.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 28/1-2019 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1 Печать офсетная
Усл. печ. л. 16,5 Уч.-изд. л. 15,0
Тираж 400 экз. (1–150 экз. – 1-й завод)
Заказ № 132

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997**

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий
Тел./Факс +7(925) 517-3691
E-mail: inion@bk.ru**

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
ООО «Амирит»
410004, Саратовская обл.,
г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У