

Вопросы  
поэтики

# РУССКАЯ ПРОЗА

СБОРНИК ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Б. М. ЭЙХЕНБАУМА

И

Ю. Н. ТЫНЯНОВА

Государственный  
Институт  
Истории  
Искусств



Ленинград 1926





# РУССКАЯ ПРОЗА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ:

Б. ЭЙХЕНБАУМА и Ю. ТЫНЯНОВА

## СБОРНИК СТАТЕЙ

К. СКИПИНОЙ Т. РОБОЛИ  
Н. СТЕПАНОВА, Л. ГИНЗБУРГ  
Н. КОВАРСКОГО, В. ЗИЛЬБЕР  
В. БУХШТАБ В. ГОФМАНА

---

«АКАДЕМІА»

ЛЕНИНГРАД

1926



## ПРЕДИСЛОВИЕ

### 1

Авторы собранных здесь статей — участники исследовательского семинария, организованного нами осенью 1924 г. и продолжающего действовать при Государственном Институте Истории Искусств. Самая мысль о таком семинарии явилась в результате той научно-педагогической работы, которую мы начали в 1920 г. на открывшемся тогда в Инст. Ист. Иск. Словесном Отделении. Вокруг этой работы и собралась группа молодых филологов, некоторые из которых состоят в настоящее время научными сотрудниками Инст. Ист. Иск. или Научно-Исследовательского Института при Университете. Таким образом, сборник этот есть плод пятилетней совместной работы. Само собой разумеется, что статьи пришлось сжать, довести иной раз до конспективной краткости, уничтожить во многих местах ссылки на источники — сделать все, чтобы при нынешнем положении книжного дела осуществить подобное издание.

Сборник охватывает основной материал русской прозы от конца XVIII в. до середины 30-х годов XIX в. Выбор именно этой эпохи не случаен — он подсказан и литературной современностью, и потребностями историко-литературной науки.

Литературные проблемы, характерные для нашего времени (усиленная разработка прозы, поиски в области повествовательных жанров и стилей, вопрос о литературном языке, проблемы сюжета и сказа, романа и но-

веллы и т. д.), естественно ведут нас к тому периоду русской литературы, когда вопрос об организации прозы стоял во всей остроте и был предметом теоретических дебатов и практических экспериментов. Позже, вместе с развитием романа, многие вопросы, теперь заново нас волнующие, потеряли свою актуальность и уступили место другим, а вместе с этим утерялась и связь с литературной эпохой, их ставившей. Для писателей и критиков конца XIX в. имена Карамзина, Вяземского, Марлинского, Сенковского, Даля, Вельтмана, не говоря о менее значительных, казались знаками наивного, навсегда изжитого прошлого. Однако, «в кругообращении умственной деятельности, старое делается новым, а новое старым» (Вяземский).

Что касается историко-литературной науки, то, пока она строилась преимущественно на основе индивидуаль-но-психологических или культурно-исторических обобщений, у нее, естественно, не было никаких оснований для изучения «второстепенных» писателей, для работы над конкретными деталями литературной эволюции. Эволюционный процесс, динамика форм и стилей, борьба литературных школ — все это оставалось в стороне, как оставались в стороне и были преданы забвению основные теоретические проблемы (стиль, материал, конструкция, сюжет, жанр и пр.). Идиллические картины мирной «преемственности», благополучные переходы от одного гения к другому, благообразное движение «от романтизма к реализму» — наивные схемы подобного рода приводили к торжеству «полных собраний сочинений» над первоисточниками и журнальными материалами, учебников — над настоящими научными исследованиями. Одно время казалось, что ничего кроме биографических штудий и импрессионистических «силуэтов» для историка литературы не остается.

Это положение изжито. Как бы ни были сейчас спорны, подвижны и многообразны принципы историко-литературного изучения (дело не в «методах», а в самом составе вопросов и в их постановке), одно ясно: вне конкретного изучения эволюционного процесса, вне те-

оретического освещения основных проблем, вне учета специфических особенностей литературной эволюции, история литературы развиваться не может. Десять лет, прошедшие со времени издания первого сборника «Опояза» (1916 г.), не прошли даром.

Итак, объединение нашего семинария на вопросах изучения русской прозы от конца XVIII в. до середины 30-х годов XIX в. произошло не механически и не искусственно, а по естественному историческому «заказу», продиктованному нам и литературной современностью, и очередными задачами историко-литературной науки. В свете заново поставленных теоретических проблем многое, казавшееся своего рода археологией, оживает и приобретает актуальное значение.

Первые статьи сборника тесно связаны с именем Карамзина, которое казалось навсегда погребенным в старых учебниках. На самом деле — это писатель огромного значения и влияния, писатель, совершенно еще не изученный и при том, как это ни странно звучит для нечитавших его, — писатель, которого сейчас интересно читать и важно изучать. Кстати — в мае 1926 г. исполняется 100 лет со дня его смерти; тем приятнее отметить, что внимание, уделенное в нашем сборнике Карамзину, подсказано не этой юбилейной датой, а существом дела. Давно назрела потребность понять так называемый «сентиментализм» (с учетом его русских особенностей и роли в нем Карамзина) не как наивное «умонастроение», подготовившее собою «романтизм», а как литературную систему, построенную на определенных стиливых принципах — и вовсе не наивных. Такая попытка и сделана в статье К. С к и п и н о й. В связи с вопросом о «сентиментализме», особого внимания заслуживает жанр «путешествий», столь характерный для этой эпохи (статья Т. Р о б о л и). Надо прибавить, что в наше время и сентиментальный стиль и жанр путешествий приобретают заново живой литературный интерес — свидетельству этому достаточно. В статье Н. С т е п а н о в а поставлен вопрос о значении дружеской переписки 20-х годов как литературного факта. Л. Г и н з б у р г дает историче-

скую характеристику П. Вяземского, как литератора — своего рода историко-литературный портрет. Далее идут статьи об отдельных писателях 20—30-х годов, литературная связь с которыми должна быть заново восстановлена: Н. Коварского — о Марлинском, В. Зильбера (В. Каверина) — о Сенковском, Б. Бухштаба — о Вельтмане и В. Гофмана — о Дале.

Литература заняла сейчас очень скромное место. Писатель работает ощупью — неуверенный в значении своего дела, растерявший читателей и сам растерявшийся среди многообразия и противоречивости предъявляемых к нему требований. Ему усиленно рекомендуют пойти «назад» — к Островскому, к Пушкину, к Толстому... А он чувствует, что дело не в этом — что самый вопрос о традициях надо поставить как то иначе. Не идти назад к тому или другому писателю, а уметь оглянуться на весь пройденный путь. Нам нужно осознать историческую динамику традиций — мы слишком многое забыли и слишком многое приняли на веру. Нам нужна культура.

Такой основной смысл нашего сборника, как коллективной работы семинария.

**Б. Эйхенбаум**

2

Лингвист ф.-д. Габеленц говорит об эволюции языковых элементов: «Это похоже на то, что происходит на государственной службе: нанимаются, получают определенный чин, жалованье, наконец пенсию, а у дверей ждет толпа соискателей».

Лингвист Горн возражает Габеленцу: «Эти искатели не ждут терпеливо у дверей, пока старые чиновники уйдут в отставку; молодежь врывается и присаживается без церемоний к столам стариков; она берет у них часть дел, или даже все дела, так что старикам не остается ничего другого, как ретироваться». Это спор между лингвистом-консерватором и лингвистом-либералом, и

от обоих ускользнуло, что при эволюции меняются не только «чиновники», но и «дела» — не только элементы, но и их функции.

И скорее уж эволюция литературы похожа на фабрику, где непрерывно перековываются вещи, из частей танков делаются тракторы и из частей тракторов — танки.

Меняются не только элементы вещей, меняются функции их.

Что такое функция литературного элемента? На это нужно ответить подробно; в предисловии же ограничусь определением: функции каждого литературного элемента есть его соотносительность с другими и с конструктивным принципом целого.

В виду того, что эта соотносительность находится во взаимодействии с соотносительностью каждого литературного элемента в ряду подобных, функция сложна.

То, что в одном жанре имеет одну функцию, в другом будет иметь другую. То, что в прозе имеет одну функцию, в стихе может иметь несоизмеримую по значимости и характеру другую.

Функция каждого произведения — его соотнесенность с другими (так же, как функция всей «литературы» — в ее соотнесенности с другими рядами культуры). Она дифференциальный знак; знак дифференции то же, что знак эволюции. Поэтому эпигоны, через 100 лет, вырванные из контекста литературы, могут показаться явлениями «первоклассными» (Каролина Павлова, «воскрешенная» Брюсовым).

Функция каждого ряда — в соотнесенности с другими — таково соотношение прозы и стиха: «стиховность» относительна.

Признаком стиха, дифференцирующим его по отношению к прозе — может быть метр. Но ряды живут и захватами друг у друга — наступает время, когда проза может стать метрической, и все же остается прозой. «Стиховность» переносится на другие элементы

(меняется функция этих других элементов). Такова стиховность «vers libre».

Так же дело обстоит и с «жанрами». То, что было признаком «поэмы» в XVIII веке, перестает быть им в XIX в. Точно так же, в виду того, что функция самой «литературы» соотносительна с другими рядами культуры, в разные периоды одно и то же явление бывает литературным фактом и вне-литературным. Таким образом, функция переменна.

Законы литературной эволюции — законы смены функций и форм.

Что такое «автоматизация» (Виктор Шкловский)? Это есть изменение функции. Mots pleins («полные», семантически-значущие слова) в итоге эволюции языка обращаются в mots vides («пустые»). Эти последние несут на себе конструирующую, синтаксическую функцию. Так и в литературе — «автоматизованные» элементы не исчезают, а меняют функцию, становятся элементом спайки.

Что такое «канонизация» (Виктор Шкловский) внелитературного факта в литературный? Это, в виду изменившейся относительности между рядом литературы и другими рядами культуры (бытом), а также изменений относительности внутри литературных рядов, внелитературный факт получил литературную функцию. В каждом языковом факте быта есть смешанные, сложные функции, которые борются между собою. Наступают условия, которые выдвигают из этих смешанных функций одну — литературную. (Такова «канонизация» «письма» — на смешанных функциях легче всего проследить эволюцию литературы — отсюда тема работы Степанова).

Но если так, изменяется вопрос о понятии «традиции», которым оперировала история литературы. Эволюция литературы должна оперировать понятием смены. Я в корне отрицаю метод сличения цитат, в итоге которого получается впечатление, что дело идет о «традиции» одного писателя по отношению к другому. Здесь слагаемые эле-

менты абстрагируются, отвлекаются от своих функций, случается поэтому несоизмеримое. Совпадение, конвергенции бывают в литературе, но они бывают в функциях элементов, в том или ином функциональном отношении к данному элементу.

Эти конвергенции («влияния», заимствования) несоизмеримо далеки от понятия традиции. Не «влияния», а опорные пункты. Исследование должно вестись не на сличении количественно-типического, а на установлении разницы между качественно-характерным. Исследование отдельного писателя оказывается с этой точки зрения иным. Не Вяземский вообще, а Вяземский — как «литератор» (работа Гинзбург), не Сенковский вообще, а Сенковский — как «литературная личность» (части работы Каверина-Зильбера).

Все, что я пишу в этом предисловии к работам наших учеников — не догматы, а неполное оглавление будущей книги.

Ученики — это тоже смена. Им незачем ждать у дверей по формуле Габеленца или отнимать у нас части работы по формуле Горна. Они — как приходят новые элементы литературы — придут перерабатывать результаты наших работ.

**Ю. Тынянов**



## О ЧУВСТВИТЕЛЬНОЙ ПОВЕСТИ

Карамзин «сделал эпоху», говорили современники. Ощущение переворота, революционной роли Карамзина было очень сильно. Карамзина приветствовали и превозносили или нещадно бранили.

Очень скоро современниками ему была приписана роль преобразователя литературного языка: «Не имея великой прозорливости», писал автор рецензии на сочинения Карамзина, «можно было предвидеть, что первый писатель, который родился у нас с истинным талантом, даст языку новое направление и сблизит его с другими чистейшими языками европейскими. Г. Карамзин — автор с отличным талантом, обогащенный гением науки и образованный вкусом света, должен был произвести и произвел сию перемену, которой некоторым образом требовала и ожидала наша словесность» («Патриот» 1804 г. ч. III).

Позднейшие исследователи в большинстве случаев обходили, отделяясь двумя-тремя словами, вопрос о роли Карамзина в преобразовании литературного языка. Между тем это центральный вопрос; к нему, в конце концов, сводятся все остальные вопросы: вопросы жанра, стиля вплоть до вопросов о том, что такое «сентиментальность» в литературе — что такое «сентиментализм».

Для современников, которые живее воспринимали Карамзина, не было вопроса о психологической или какой иной подоплеке его «сентиментальных» произведений. Все, что писалось о Карамзине, всегда сво-

дилось к вопросу о слоге. Слог поразил современников, он был новшеством блистательным, ошеломляющим, способным произвести целый литературный переворот, создать целую эпоху. «Слог Карамзина составил новую эпоху в Русском языке, и Карамзин приобрел лестное имя Автора классического» («Аглая» 1808 г. «О слоге г-на Карамзина»). Действительно, если мы обратимся к старому материалу, возьмем чувствительную повесть на фоне старого романа, то весь восторг современников перед «Бедной Лизой» нам будет так же понятен, как понятен он перед произведениями Л. Толстого.

## 1

Характерным явлением для XVIII века был авантюрный роман. Огромный, многотомный роман — до необычайных размеров разбухшая форма, с сюжетной установкой. Не большая, собственно, а «громадная» форма. Сюжет любого из этих романов в пересказе занимает целые десятки страниц (см. В. Сиповский: «Очерки из истории русского романа»). Приключения нанизываются на приключения: бури, кораблекрушения, плен, бегство, нападение морских разбойников, снова путешествие из страны в страну, во все части света. Такова схема романа.

Большинство оригинальных русских романов — авантюрного типа. Можно сказать, что такой роман был наиболее типичным явлением для XVIII века. Характерны уже самые заглавия: «Награжденная постоянность или приключения Лизарка и Сармонды» (Ф. Эмин, 1764 г.); «Приключения Клеандра, храброго Царевича лакедемонского и Инотильды, Королевы фракийской» (Захарьин, 1788 г.); «Торжествующая добродетель, или жизнь и приключения гонимого фортуною Селима» (Зиновьев, 1789 г.) и т. д. Роман без сюжетной установки является редкостью в XVIII веке. Сюда, пожалуй, может быть отнесен только один роман Эмина — «Письма Эрнеста и Доравры». Но этот роман явился в результате естественного развития авантюрного ро-

мана и очень крепко с ним связан. По форме он представляет переписку любовников, но по усложненности сюжетной схемы имеет естественную связь с авантюрным романом. Та же связь существует и в языке. Интересно эволюцию романа проследить на произведениях самого Ф. Эмина.

Эмин начал с романа «Непостоянная фортуна или похождение Мирамонда» (1763 г.), романа чисто приключенческого характера. В центре один герой, стержень — путешествие. На этот стержень нанизывается ряд самых разнообразных приключений: бури, кораблекрушение, нападение морских разбойников, плен, бегство и т. д. Уже другую сюжетную схему имеет следующий роман Эмина: «Награжденная постоянность или приключения Лизарка и Сармонды» 1764 г. Теперь в центре два героя. Стержень, на который нанизываются приключения — любовь. Роман приключений является в то же время любовным романом и вместе с тем становится более статичным. Число приключений заметно сокращается, вместе с тем растет число лирических монологов. Здесь пункт образования нового языка, характерного для следующего романа — «Письма Эрнеста и Доравры». В «Мирамонде» «жалостные монологи», традиционные вообще для романа XVIII века — «вопли», встречаются еще очень редко. Они идут через следующие промежутки: стр. 11—92—124—140; и только в любовной части романа (эпизод с Зюмбюлей) «жалостные монологи» учащаются (стр. 140—143—146—148—151—156—161). Кончилась любовная история и вместе с тем кончились монологи. Дальше до конца III-й части нет ни одного лирического монолога.

В романе «Награжденная постоянность» заметно увеличивается эмоциональный элемент. Количество «жалостных монологов», любовных писем, рассуждений в патетическом тоне — увеличивается, самый монолог удлиняется — патетико-эмоциональный стиль начинает наводнять роман. Монологи и письма занимают теперь гораздо больше места: страницы: 15—17, 22—24, 30—32, 39—41, т. е. приблизительно через пять страниц

две даны в патетико-эмоциональном стиле. Естественным этапом поэтому явился следующий роман Эмина — «Письма Эрнеста и Доравры», написанный почти сплошь стилем таких «воплей». Роман, собственно, и представляет из себя ряд «воплей». По языку он не является чемнибудь оригинальным. «Вопль» из романа «Полождения Мирамонда»: «О обожаемая Принцесса! где теперь находишься? Ты к торжественному браку в сие время охотно... О Боже! и воображение сего мысль мою тревожит! твой слух и сердце Аполлоновою теперь услаждается лирою, а я злосчастной в горчайших утопаю жалостях, и тот только ужасной судьбины слышу глас, которой по всем моим распространяется чувствам. Мирамонд, ты несчастлив навеки. Ах! что же мне по толь жестокой жизни? Смерть мне ныне стократно приятнее» и т. д. И вот стиль писем Эрнеста к Доравре: «Доравра, любезнейшая Доравра, что значат сии перемены? Ты мной огорчена! Ах я начинаю чувствовать следствия моей дерзости! Но ты всех приятностей собор, для чего беспокоишься? Ежели я позабыл о благопристойности, если сказал то, чего вежливость вам слушать воспрещает, когда я не умел отгадать достойнейшие почтения обыкновениями вашей земли, вашему благородству и прекрасной вашей особе, то я за подлую мою дерзость уже жесточайшее от судьбины претерпевать начинаю наказания. Дражайшая Доравра, естество ангелов прелести в себе имеющее» и т. д. Написан роман эмоциональной прозой, но такой, которая по характеру очень далека была от «сентиментальной».

Роман такого типа остался одиноким: в ряд с ним может быть поставлена только одна попытка — повесть Н. Эмина «Роза» 1786 г. — также в письмах, и также выдерживающая эмоциональный стиль на протяжении всего произведения. Однако на этот эмоциональный стиль не приходится смотреть как на близкий к прозе «сентиментальных» повестей. Была одна существенная разница. Попытки того и другого Эмина — это только смутные нащупывания, но не находка. Неудача романа «Письма Эрнеста и Доравры», заключалась в отходе от

авантюрного сюжета. Любовный роман требовал другого языка и может быть другой, более легкой сюжетной формы. Появились даже смутные ощущения жанра. Левшин дал «Утренники влюбленного» (1779 г.) — неопределенный жанр, представляющий из себя собрание лирических монологов. Стиль монологов был близок к стилю «воплей».

Итак, помимо этих весьма немногочисленных языковых попыток, эмоциональный стиль находил себе применение в авантюрном романе, но там стиль эмоциональных пластов тонул в общей повествовательной массе приблизительно такого характера: «Феридат чрез ужасное Мирамондова тела переменение узнать его не мог, а Мирамонд не в состоянии бывший знать людей чрез великую ослабу, которая в то время всех чувствий его лишила, ниже глаз своих отворить могущий, которые текущая из оных густая мокрота запечатала, о Феридатовом прибытии ничего узнать, ниже его увидеть не мог». √ Запутанный период, с нанизыванием придаточных предложений одного на другое, логически неясный из за множества соединительных союзов (однако потому что, дабы и проч.) характерен для этой прозы.

Жанровой же особенностью прозы являлось стремление к большой форме — роману. «Авантюренность» стояла в противоречии с формой повести. Запутанность интриги, обилие сюжетного материала требовали большой формы. Роман являлся естественным следствием стремления к авантюренности, т. е. к большой нагроможденности приключений, возможно большей сюжетной сложности. Этим объясняется непопулярность повести у писателей XVIII века. «Авантюрная повесть» может быть рассматриваема, как некоторая уродливость. Повесть XVIII века и количественно менее развита. Существующая же повесть, кроме того, всегда имеет тенденцию перейти в роман.

Итак, со стороны жанра — большая, сюжетно развитая форма; со стороны языка — необработанность, грубость, сложная запутанность периода («нескладница» по выражению Карамзина), безвкусице в словарном

выборе. В таком положении была русская проза, когда появилась «Бедная Лиза»: после тяжеловесного романа — легкий жанр «сказки»; после запутанного периода — отточенный равночлен. Неудивительно, что повесть имела шумный успех.

## 2

Проза Карамзина, ее генезис, ее роль целиком объясняются из предыдущего состояния языка и понятны только как реакция, как отрицание. Наиболее интересное явление карамзинского синтаксиса — равночленная организация фразы — понятно, например, только как реакция на запутанность старого синтаксиса и только на фоне такого синтаксиса.

Равночленным я называю период сконструированный так, что он естественно распадается на ряд отдельных членов, в которых соблюден, часто вплоть до числа слов, принцип равенства:

/»Многие хотели купить у нее цветы,/ /но она отвечала, что они не продажные/ /и смотрела то в ту. то в другую сторону»/		/«Он сирота в мире,/ /но Бог любит сирых/ /а Новгород великодушных»./
---	--	---

/«Ленивая рука наемника худо обрабатывала поле/ /и хлеб перестал хорошо родиться»/.

Таковы примеры трехчленного и двучленного периода, вообще наиболее употребительного у Карамзина. Реже встречается у него четырехчлен и пятичлен:

«Часто прихожу я на сие место /и почти всегда встречаю там весну;/ туда же прихожу и в мрачные дни осени, горевать вместе с Природою»/.

«К тому же бедная вдова, /почти беспрестанно проливая слезы о смерти мужа своего/ — ибо и крестьянки любить умеют! — день ото дня становилась слабее, /и совсем не могла работать»/.

Конечно, не вся проза Карамзина целиком укладывается в рамки равночленного периода, но здесь важен самый принцип членения, проведенный последовательно, и типичность такого явления.

Строится равночленный период на приблизительно равном числе ударных слогов в каждом из членов, с наиболее сильным ударением в конце, на паузности между членами и на особой интонации — равномерных повышений и понижений голоса. Характерные интонации для этого периода:

1) Одно повышение и понижение:

«Ленивая рука наемника худо обрабатывала поле  
и хлеб перестал хорошо родиться».

2) Или два-три и т. д. равных повышения и понижение:

«Перестань только крушиться,—перестань плакать;  
слезы наши не оживят батюшки».

Паузность же играет роль отделителя одного члена от другого. Но паузность связывалась с другим важным явлением карамзинской прозы: явлением бессоюзного строения периода. Последний пример очень показателен в смысле такого соединения членов. Паузность не всегда исключает союз у Карамзина. Союз встречается, но сравнительно редко. Это понятно, — союзов избегали сознательно. Паузное, членное строение было особенно удобно для такой цели. Стремление к бессоюзию определилось на фоне старого периода; последний целиком базировался на союзах и союзных словах. В рецензии на перевод «Неистового Роланда» Карамзин пишет: «Вследствие чего, дабы» и прочее. Это слишком по-приказному, и очень противно в устах такой женщины, которая, по описанию Ариостову, была прекраснее Венеры». («Моск. Журн.», ч. III). Старый период без союзов немыслим. У Карамзина мы встречаем обратное явление — Карамзин намеренно избегает союзов. Имеются прямые указания на то, что

союзов избегали сознательно. Подшивалов говорит: «Прежде при долгих периодах союзы были необходимы, но ныне опущение их, т. е. союзов соединительных, особливую составляет приятность» («Сокращенный курс Российского слога», 1796 г.).

Членный период в этом смысле является противопоставлением старому и может быть рассматриваем, как реакция на старый период. От обильного союзами периода обратились к бессоюзному соединению. Но больше всего реакция сказалась в симметричном построении периода. Равночленный период, период «круглый» <sup>1)</sup>, построенный по законам симметрии, являлся в результате отталкивания от сложной запутанности старого периода. И. Дмитриев хорошо окрестил последний словом «пестрый». Свой период Карамзин поставил на место архаического, построенного по принципу подчинения, с нанизыванием придаточных предложений одного на другое, период, организованный по принципу ритма в противоположность старому, построенному по «логическому» принципу. Я разумею под «логическим» — подчинение по способу соединительных союзов. Само собой разумеется, что период Карамзина был куда более логически стройным, чем старый. Но ритм и симметрия здесь были отличительным явлением и первичной причиной логической стройности новой фразы. И. Дмитриев прекрасно вскрывает суть карамзинской реформы: «Обдуманная система уже предшествовала его начину (авторского поприща Карамзина): вникая в свойство языка и в тогдашний механизм нашего слога, он находил в последнем какую то пестроту, неопределительность и вялость или запутанность . . . и по зрелом размышлении пошел своей дорогой и начал писать языком, подходящим к разговорному . . .»

---

<sup>1)</sup> Равночленный период был известен до Карамзина. Ломоносов в «Реторике» называет такой период «круглым» или умеренным и делит его на круглый одночленный, двучленный, тричленный и т. д. Сумароков пользовался таким периодом в «Похвальных словах».

в составлении частей периода употреблять возможную сжатость, и притом воздерживаться от частых союзов и местоимений: который и которых, а в добавок еще и коих, наконец наблюдать естественный порядок в словорасположении».

Вместо неопределенности, пестроты и запутанности—определенность, четкость, симметрия были выявлены равночленным периодом. Основное стремление к симметрии проходит через всю прозу Карамзина. Оно сказалось, напр., в манере использования вопросительных и восклицательных предложений:

«Безрассудной, молодой человек! Знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих?»

Или:

«Кто прав? Кто виноват? Кому решить тяжбу?»

Два вопросительных предложения, или три и почти всегда с соблюдением равенства предложений в отношении друг к другу. В этой же связи стоит и прием параллелизма, использованный Карамзиным очень своеобразно: так же попарно, очень часто по три и редко больше, так же с соблюдением членного равенства, которое здесь выступает наиболее очевидно.

«Никогда жаворонки так хорошо не певали; /никогда солнце так светло не сияло; /никогда цветы так приятно не пахли». Или «Без глаз твоих темен светлый месяц; /без твоего голоса скучен соловей поющий; /без твоего дыхания ветерок мне не приятен».

Идеальная симметричность намеренно нарушена только приемом инверсии.

### 3

Впрочем не только синтаксис Карамзина, но и вся проза его целиком может быть рассматриваема, как реакция на старый слог. Эта реакция выразилась в основном принципе «сентиментальной» прозы — принципе «приятности», — принципе, объединяющем в себе одинаково явления синтаксического, лексического и



жик говорит: пичужечка и парень: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красной летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или птичку, и покойного селянина, которой с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: вот гнездо! вот пичужечка! При втором слове является моим мыслям дебелый мужик, которой чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом мокрые усы, свои, говоря: ай парень! что за к в а с!» (письмо к Дмитриеву 1793 г.).

Последняя выдержка показательна и своей обратной стороной — оригинальным страхом перед «грубым» выражением «парень». По поэтике сентиментальной школы «простонародные выражения» по своей грубости были недопустимы. Обращение к разговорному языку сказалось очень своеобразно: если разговорный язык вводился, то только одной стороной: стороной «учтивостей».

«Господин переводчик весьма старался применить к языку, употребительному в обыкновенном разговоре. Только надлежало-бы ему подражать людям, которые говорят хорошо, а не тем которые говорят дурно. Выражения простонародные не должны писателям служить правилом». («Московский Меркурий» 1803 г. ч. II). Роль разговорного языка была ограничена тем же принципом «приятности». «Грубость» и «нежность» — два языковых полюса, которые обостренно чувствовались в эпоху Карамзина. Я не выдумываю здесь своих терминов, а пользуюсь теми которые были употребительны в ту эпоху. «Что бы г. Карамзин ни писал, грации водят пером его; а это, скажем мимоходом, заставляет думать или только говорить некоторых из свиты Пановой, что он пишет не по-русски — потому что очень приятно, плавно, сладко, потому что большая часть русских книг писана слогом грубым, сухим, надутым<sup>1)</sup>. (Шаликов: «О слоге г. Карамзина, «Аглая» 1808 г. ч. II).

<sup>1)</sup> Курсив Шаликова.

Преувеличенное стремление к «нежному колориту слога» явилось именно в результате борьбы с грубостью и необработанностью старого языка. Имеются прямые указания на то, что карамзинская тенденция к «прятностям слога» понималась именно в роли смягчающей стихии. Автор статьи «Взгляд на повести или сказки» («Патриот» 1804 г.) почти до конца вскрывает суть карамзинской реформы. Расхваливая «красивость выражений, легкость кисти, картины прозаической живописи, верные изображения общества, наконец, все цветы воображения и все прелести слога» «Юлии» Карамзина, он добавляет: «достоинство тем более разительнейшее, что автору надлежало бороться с необработанным языком, смягчая его для нежных выражений, и делая гибким для легких оборотов». Тенденция смягчать, переуснащать свою речь «приятными словами» — очевидна. Любая вырванная страничка из Карамзина является подтверждением: «Так жила боярская дочь, и семнадцатая весна жизни ее наступила; травка зазеленелась, цветы расцвели в поле, жаворонок и запели — и Наталья, сидя поутру в светлице своей под окошком, смотрела в сад, где с кусточка на кусточек порхали птички и нежно лобызаясь своими маленькими носиками, прятались в густоту листьев» («Наталья Боярская дочь»). Особенно интересно, как поступает в этом случае автор выше цитированной статьи. В «Патриоте» за 1804 г. помещена его повесть «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор»: «В прекрасное майское утро, молодая сельская красавица стояла на берегу Москвы реки у подошвы Воробьевых гор, и с милою улыбкою глядела вслед за легким челночком, который, рассекая волны, удалялся далее и далее от берега. Она села на песчаном берегу реки и не переставала еще глядеть на ту сторону, где скрылся предмет любезный для сердца; казалось, что веселые ангельские взоры ее ласкали и след милого

сердца и кристалл светлой реки, где «образ ее созерцался» и т. д. Тенденция к уснащению «приятно-нежными» словами здесь выступает обнаженно. Она может быть объяснена только как реакция на жестокость, грубость, необработанность старого слога.

Что же разумели конкретно под «грубостью» слога Карамзин и его школа? Прислушиваясь к высказываниям представителей «сентиментальной школы», мы убеждаемся в том, что главная линия борьбы с грубостью — линия борьбы со славянизмами. «Нет никакой нужды писать убо, абие, бяху и понеже,—пишет Н. Брусилов, — сии слова, конечно, грубы для утонченного слуха и образованного вкуса». («Мое путешествие» 1803 г.). Сам Карамзин в рецензиях «Московского Журнала» не раз бросает мысль о грубости и несообразности этих выражений в устах прекрасных героинь: «Колико для тебя чувствительно и пр.». Девушка, имеющая вкус, не может ни сказать, ни написать в письме колико. Впрочем г. переводчик хотел здесь последовать моде, введенной в русский слог «големыми претолковниками NN, иже отрывают все еже есть русское и проч.», издевается Карамзин.

Второй мишенью были «простонародные» выражения, которых также избегали карамзинисты. Рецензии полны порицаний авторам, которые употребляют такие выражения, как «задор», «рожица» и пр. «Иногда г-н сочинитель употребляет низкие слова и выражения, которые нельзя даже употребить в хорошем разговоре; например, он сравнивает сердце несчастного с раскаленной сковородой. Сковорода вещь очень нужная и необходимая на поварне, но в словесности, особливо в сравнениях и уподоблениях, можно и без нее обойтись». («Цветник» 1810 г.). Здесь же об одном из переводов: «Также попадают неупотребительные слова, как то: поколику, общелюбность, человековедец, безвкусие и проч. Н и з к и е: з а д о р , р о ж и ц а и проч.».

Макаров в ответе Шишкову («Моск. Мер.» 1803 г.) иронически замечает о его слоге: «В сей книге читатели найдут много таких слов, как например: гиль, по-

хуля, фу пропасть; много таких выражений, как например: он пронюхал что у них на уме, слова за волосы друг друга тянут, и т. д.». Крайность в позиции карамзинистов была понятна. В процессе борьбы сказалось заострение положений. Недаром впоследствии Пушкин, преодолевая крайности карамзинистов, пересмотрел вопрос о «простонародности» в языке. Позиция Карамзина и его школы, таким образом, определялась как средняя. Карамзинисты отбрасывали равно славянские выражения, бывшие признаком высокого стиля, и простонародные, бывшие признаком низкого стиля. Очень часты указания карамзинистов на свой слог, как «средний слог». В этом смысле карамзинисты всего ближе к «среднему штилю»; только их «средний штиль» вылился в определенную линию «приятностей». В начале биографии Кантемира, написанный Карамзиным, находим мысль о разделении русского языка на эпохи: первая начинается с Кантемира, вторая с Ломоносова, третья с переводов «славяно-русских» Елагина, а четвертая «с нашего времени, в которое образуется приятность слога». («Пантеон Российских Авторов» 1802 г.). Здесь Карамзин разумел уже свою школу.

Шаликов прямо заявлял: «Так я служу грациям, ибо надобно и им служить; посвящаю труды мои одной приятности, ибо в этом состоит вся моя способность».

Имеется масса указаний о колорите слога. Ценится «приятность, нежность, колорита слога». (Макаров и др.).

Наконец, приведу характерную выдержку из статьи, которую можно назвать «Исповедь карамзиниста» («Об осмотрительности в слоге» «Аглая» 1812 г. ч. XIV; автор, по всей вероятности, Шаликов). «По осмотрительности в слоге избегают сколько можно стечение гласных букв (*hiatus*), одинаких слогов (*cacophonie*) обоюдности выражений (*amphibologie*) — стараются, что бы не было двух или трех слов сряду в одном падеже,—двух или трех слов различного отношения с одним предложением; остерегаются от неправильных повторений в выра-

жениях; подводят их под законы симметрии; наблюдают равное число имен прилагательных (épithète) с существительными (élégance), — плавность фразы, полноту периода, точность в оборотах речи, приятность в звуках слов; переменяют единственное число во множественное, или множественное в единственное, — имя и глагол в другие и пр. и пр., и все для того, чтобы ничем и нимало не затруднить читателя; чтобы доставить ему все удовольствия... которым, — скажем мимоходом, — часто не знает ои причины. Нужды нет: художник любит свое искусство, и неумоим — для него... Не пишет, например: «то, что присвоивает себе наше сердце»; но пишет: «то, что присвоивается нашим сердцем». Не пишет: «различие предлогов не заменяет различия происхождения слов»; но пишет: «различием предлогов не заменяется различие происхождения слов», (здесь нельзя избежать, чтоб не было двух слов в одном падеже) ... Не пишет: «в книгах древних авторов»; но пишет какнибудь иначе; и подобною осмотрительностью достигает желаемой цели, т. е. исправности в слоге, а с нею вместе и тайной его прелести. Когда говоришь о сих вещах, то кажется, говоришь о безделках; а когда их предложишь, то и подавно. Между тем художники слова знают, что такое исправность его и проч., и каковы преодоления трудностей с достижением оной и проч. . Только автор с талантом может быть осмотрителен в слоге, задуматься на периодом, над фразою, над словом, над оборотом и пр. и пр.; другой не может. Наконец, чем ближе слог к совершенству, тем далее читатели от догадки о его совершенстве. Что приходит без труда читателям, то кажется им без труда приходило и писателю. Но есть художники — и довольно! одному — было бы грустно конечно».

Взятый в массе материал теоретических высказываний не оставляет никаких сомнений в том: 1) что слог был основной проблемой литературной эпохи и 2) что разрешалась проблема литературного языка по закону диалектического развития в направлении от необра-

ботанности и грубости к преувеличенной приятности. Основные линии стремления к приятности: ввод нежной лексики, как смягчающей струи, и обращение к стихотворному синтаксису — членному симметричному периоду в противоположность запутанности старого. Весь «сентиментальный» характер прозы Карамзина сводится, таким образом, к «приятности».

Я должна оговориться, что беру язык Карамзина в эпоху, когда произошла ломка старого литературного языка, слог в его действительном моменте, когда он сформировал целую школу — одним словом, слог Карамзина начала 90-х годов XVIII столетия. Естественно, что слог не оставался одним и тем же у Карамзина за все время его литературной деятельности.

#### 4

Как далек был слог Карамзина от старого слога, так далека была «чувствительная повесть» от старого романа. Авантюрный жанр — большая форма — роман сменился формой малой и с тенденцией к почти полному отсутствию сюжетной динамики. Действительно, основной чертой чувствительной повести является сюжетный примитивизм: простота и несложность ее сюжетных очертаний. Это особенно бросается в глаза, если взять повесть *en masse*, начиная с «Бедной Лизы», «Несчастной Лизы» <sup>1)</sup>, «Бедной Хлои» <sup>2)</sup>, «Прекрасной Татьяны» <sup>3)</sup>, «Софьи» <sup>4)</sup>, «Инны» <sup>5)</sup>, и др. ранних повестей, вплоть до повестей середины 20-х годов, как «Кавиту и Тунгильби» <sup>6)</sup>, «Софья и Алексей» <sup>7)</sup> и др. Почти все они строятся по одной упрощенной схеме: он > она > антагонист. Нежные любовники и злодей-соперник, — для завязывания сюжетного узла. Злодей, — потому

<sup>1)</sup> Долгогуков 1811 г.

<sup>2)</sup> Карро Какуело Гуджи «Друг Просвещения» 1804 г. ч. IV.

<sup>3)</sup> О. о. о. «Патриот» 1804 г.

<sup>4)</sup> Львов «Приятное и полезное препровождение времени» 1794 г.

<sup>5)</sup> Каменев 1806 г. «Любитель словесности» ч. III.

<sup>6)</sup> Ф. Б. «Соревнователь» 1819 г. ч. VI.

<sup>7)</sup> «Дамский Журнал» 1825 г.

что повесть надо привести к несчастной развязке. В такой трактовке сюжет по обычной, распространенной для повести схеме (он она антагонист) давался наиболее примитивно. В этом соль. Важна была здесь не «схема», а «схематичность» сюжета, обнаженность сюжета до схемы. Схема могла быть даже еще более упрощенной. Приведу очень характерный в этом смысле отзыв о повести «Любим и Лиза»: «Содержание сей книги состоит в том: некто женился и жена его умерла» («Моск. Мерк.» 1803 г.). И обычно — содержание чувствительной повести можно пересказать буквально тремя-четырьмя словами. В этом ее характерная особенность и отличие от старой формы авантюрного, сложно-сюжетного романа. Помимо самого факта смены романа повестью определился с достаточной ясностью и факт смены одного конструктивного принципа другим. «Авантюренность» сменилась «малой сюжетностью». Однако здесь дело еще не решается. «Малая сюжетность» не могла быть важна сама по себе. Что то стояло за этой сменой принципа сюжетного построения. Стоял язык. «Малая сюжетность» формы объясняется перемещением интереса на язык. В появлении жанра чувствительной повести сказалась та же основная особенность эпохи, что и в образовании карамзинской прозы — потребность в реформе литературного языка. Жанр носит на себе все особенности главного устремления эпохи. Сюжетно развитая форма, сосредоточивая внимание на сюжете, отвлекала бы его от языка. Она была бы не только излишней роскошью, но, м. б., даже вредной роскошью. «В больших родах читатель, увлеченный описанием страстей, ослепленный живейшими красками поэзии может забыть недостатки и неровности слога и с радостью внимать вдохновенному поэту или лицу им созданному. («Батюшков «О влиянии легкой поэзии на язык»). Отсюда — культ малой формы, сознательное обращение к «малым родам». Хотя сказанное Батюшковым относилось непосредственно к стиху, но в равной мере оно приложимо и к прозе. После боль-

шой формы романа сознательно обратились к малой форме. Показательно, что роман, один из популярнейших жанров XVIII века, исчезает почти совершенно в начале XIX. Чуть ли не один только Нарезный продолжает еще старую линию романа. Зато за счет романа сильно развилась повесть. Популярность чувствительной повести очень велика. Количественно повесть — один из наиболее распространенных сентиментальных жанров и уступает только жанру «путешествий». В 30-х годах снова появляются попытки создания большой формы — уже на новых началах. Обращение к малой прозаической форме аналогично обращению к легким стихотворным жанрам, которое обосновывает Батюшков. И роль их была также аналогична — роль «влияния легкой поэзии» (легкого жанра чувствительной повести) «на язык». «В легком роде поэзии читатель требует возможного совершенства, чистоты выражений, стройности в слого, гибкости, плавности, — красивость в слого здесь нужна необходимо». (Батюшков «О влиянии»). Малая прозаическая форма, как «легкий род» явилась в результате языковой уставки. Слог определял жанр.

Необходимость перенесения внимания на язык определила «малую сюжетность формы»; необходимость особой тщательности в обработке — «красивости слога» определила «легкий жанр». Таким жанром могла быть только малая форма. «Чувствительная повесть» для прозы явилась тем «легким жанром», который лучше всего отвечал назревшим потребностям эпохи. «Малая сюжетность» и «малая форма» это только, так сказать, «видовые признаки» основного определения чувствительной повести. «Чувствительная повесть» — такого термина не существовало в эпоху Карамзина. Ее называли просто повесть или чаще «сказка»: сие легкое сочинение, сказка, для которой, так сказать, сделались условием их счастья в свете характер любезной легкости и красивого небрежения — определяет повесть автор статьи: «Взгляд на повести или сказки». Тайна «сего легкого сочинения» целиком заключалась в слого.

«Легкость» жанра стояла в связи с основным языковым принципом «приятности». Легкий жанр, явился в результате стремления к «приятностям слога». Жанр был призван служить целям языковой реформы. Суть была не в нем, как в таковом, а в слоге. Слог явился здесь, своего рода, «конструктивным принципом». «Нет ничего может быть труднее,—признавался автор той же статьи,—как начертить правило для сего рода, где красота состоит в легких чертах кисти, цвет ума в игре воображения, тайна в живости и движении слога». Лучшего определения для повести дать невозможно.

Интересно теперь посмотреть, как мог появиться на русской почве этот жанр. Преемственности со старым романом нет: чувствительная повесть — полное отрицание принципов авантюрного романа, языковых и сюжетных. Ее особенность — в языковой установке, и, может быть, здесь и нужно искать путей появления жанра. Языковой принцип «приятности» не был новостью в русской литературе. Он существовал и раньше. Смутные проблески встречаются уже у Тредьяковского. В предисловии к «Езда в Остров Любви» он униженно просит простить его, что «я оную не славенским языком перевел, но почти самым русским словом, т. е. каковым мы между собою говорим. Сие я учинил следующих ради причин. Первая: Язык славенский у нас есть язык церковный, а сия книга мирская. Другая: Язык славенский в нынешнем веке у нас очень темен, и многие его наши читая не разумеют. А сия книга есть сладкия любви; того ради всем должна быть вразумительна. Третья: которая вам покажется может быть самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, т. е., что язык славенский ныне жесток моим ушам слышится». Сумароков в своем посвящении, предпосланном эклогам и характерном уже по самому обращению: «Прекрасного Российского Народа Женскому Полу» («Я вам, прекрасные сей мой труд посвящаю» . . . и проч.) бросает слова, заставляющие предполагать, что смутное сознание взаимозависимости хо-

рошего слога и «приятного» жанра было и раньше: «В эклогах моих возвещается нежность и верность, а не злопристойное сластолюбие и нет таковых речей, кои бы слуху были противны». И несколько дальше ставит еще более характерный вопрос: «И что почтеннее, эклоги ли составлять наполненные любовным жанром и пишимые хорошим складом, или тяжёбые ябедников письма, наполненные плутовством и складом писанные скаредным?».

Слог идиллии и пасторали всегда определялся как «приятный». «Язык пасторали долженствует быть игрив с нежной приятностью». (Попов «Российская Эрата» 1792 г.). Сумароков пишет о разговоре пастухов: «Чтоб не был ни учтив, ни груб их разговор» Тредьяковский: «Иной говорит так в пастушках, как мужик, что в лыке». Автор вольного перевода из Ричардсона дает такое определение идиллии: «Существо идиллии состоит в подражении невинной, покойной и безискусственной жизни пастухов в первобытном состоянии света. Что же касается слога и внешних красот, то вот как отзывается о том Боало: «Как пастушка в день праздничный не гордыми рубинами украшает свою голову, не смешивает сияния алмазов с золотом, но срывает лучшие убрания в ближнем поле, так и прекрасная идиллия должна иметь вид любезный, слог простой и блистать без всякой пышности. Ее натуральное течение не имеет в себе ничего шумного, и не любит гордости дерзких стихов, сладость ее долженствует токмо льстить и возбуждать, но не устрашать слуха нововыкованными словами». Можно думать, что в поисках нежной, смягчающей струи для прозы Карамзин обратился к идиллии: Лексика карамзинской прозы по характеру та же самая, что и лексика идиллии, или более обще-пасторального жанра.

Лексика пасторали: струйки чисты, любезный пастушек, тихим голосочком, жалобу цветам чинил, приятная долина, прелестная мурава долин, нежные зе-

фиры, любовные слова, милый взгляд, прелестные взоры, приятные разговоры, зелененькая травка. Употребление уменьшительных: посошок, голосочек, ветерочек, бережок, цветочки, пруточки и т. д.

В основном это та же самая лексика, которой оперировала потом «сентиментальная проза». И современники нередко отождествляли повесть с идиллией в отношении языка. Показательно, например, возмущение Шишкова таким выражением: «Там ветряные мельницы через движение нежного зефира в движение приходили». «Надлежит везде наблюдать приличность и отнюдь не соединять грубых понятий с нежными, или важных с низкими, как разве токмо в шуточном слоге». «Нежным» выражениям Шишков по старинному отводит место в идиллии: «Нежные зephyры могут играть распущенными волосами красавицы, шевелить розовыми листочками, прохладят утомленную солнечным зноем пастушку, но пристойно ли им двигать ветрянную мельницу». Или замечание Дашкова на слова Шишкова: «Иной . . . не хочет верить, — говорит Шишков — что благодатный, неискусобразный, тлетворный, злокозненный, багрянородный суть русские слова, и утверждает это тем, что он ни в Лизе, ни в Анюте их не читал.» Дашков поэтому поводу замечает: «Но должно ли искать в нежных сочинениях таких огромных и многозвучных слов? Я не думаю, чтобы Анекреонт и Теокрит, воспевая любовь и пастушескую жизнь, употребляли подобные сим греческие прилагательные».

Языковая связь сентиментальной прозы с пасторалью несомненна. Интересно, что в переводах пасторальных романов проза уже очень близка к «сентиментальной». Для большей пикантности возьму перевод Шишкова: «Свет очей моих как я щастлив! ты любишь меня, ах ты любишь меня. Это одно, так, одно это уже делает меня щастливым! Какую радость, какое услаждение вкушаю я с того времени, как любим тобой!» и т. д. или еще: «Жизнь моя протекать будет, как тихая речка и как нежный цветок спо-

койно увянет. Так стонет увядающая роза и последнее благоухание свое испускает, легкий ветерок повеет на нее, слабые листки упадут и роза исчезнет». Показательно, что здесь почти не встречается славянизмов. Высокий стиль противоречил существу идиллии. Сентиментальная проза—продолжение линии «среднего стиля», в направлении своей связи с идиллией. Существо идиллии понималось именно в «среднем направлении» — в одинаковом отходе от пышности и грубости слога. Именно в этом пункте языкового соприкосновения с идиллией — тайна образования жанра чувствительной повести.

## 5

Пастораль начинает культивироваться с 50-х годов. Сумароков помещал свои эклоги в «Трудолюбивой Пчеле». Там же появляются и прозаические переводы идиллий из Виона и Мосха в переводах Г. Козицкого. С 70-х годов переводят Геснера («Вечера» Хераскова 1772 г.). В 80-х начинают усиленно пропагандировать уже новый вид пастушеских сочинений — пасторальный роман. Особенно большое число переводов Флориана и Геснера падает на 80-е годы. Оригинальных же попыток пасторальной повести только две, при чем обе они падают на 90-е годы. Первая из них, «Роза и Любим», тем более интересна, что автор предпослал ей подзаголовок: «Сельская повесть». В центре—пара влюбленных пастушков Роза и Любим. Пастушеские разговоры, празднества занимают всю повесть. Только под конец сваливается гроза. Любовника забирают в рекруты. Все кончается благополучно благодаря заступничеству барина. Мотив рекрутства превращает идиллию — любовную сценку в повесть и, здесь связь ясна. Вообще переход идиллии в пасторальную повесть очевиден. Для меня прекрасной опорой служит: «Опыт о пастушеских сочинениях» Флориана. Флориан говорит о неуспехе идиллии: «Итак легко ли можно вывести развязку узла между двумя или тремя л

цами в такой сцене, в которой говорится все об одном, мысли клонятся к тому же, и в которой выходят и уходят без причины? Но такова то и бывает нынешняя эклога. Эклога имеет краткие пределы, которые едва позволяют ей приготовиться к возбуждению чувствований. Как скоро к тому приблизится, то пьеса уже и кончится; надобно начинать другую». Неудача послужила причиной того, что «Тасс и Гварини вместо эклог сделали род пастушеской драмы... Сей способ прерывистыми эклогами... Но... иное дело театр, писать о пастушеских делах я думаю лучше нежели а иное пастушеское сочинение... В последнем все приятно и спокойно,.... иступление трагедии не имеет ничего общего с печалью, описываемой в идиллии... Лучший способ делать привлекательными пастушеские сочинения... был бы тот, чтоб сочинить его поэмой, где бы оно могло сохранить свой простой и приятный тон». Ссылка на С-Ламберта «Годовые времена». «Но благоразумие, говорит Флориан, заставляет избрать другую дорогу; и роман после поэмы можно читать с чувством... Поступая таким образом в пастушеском сочинении можно сохранить в нем выгоды драматической формы, а избежать противности; ибо роман допускает и даже требует сцен; нужда связывать их между собой в драме посредством других сцен необходимо производила медленность. В романе же довольно двух слов к связи; переход жив, скор, приключения летят за приключениями; разве там несколько бывает остановки, где дело идет важное. Разговор, повествования и описания между собою перемешиваются так, что если устанешь на «одном, то можешь получить отдохновение на другом». Санназар первый из новейших, который преобразил эклогу в роман». Флориан дает здесь историю развития пастушеских жанров: первый этап — эклога; второй — ряд эклог-сцен, соединенных в одно, дает пастушескую драму; по тому же образцу строится и роман. Роман Флорина «Estelle» — умноженная повесть. Роман легко распадается на ряд отдельных повестей,

которые в конечном счете приводят к идиллии. Сюжетная схема повести очень проста. Нежная любовь пастухов в центре. Является богатый соперник — это создает узел. Развязывается узел просто, благодаря великодушию соперника (у Флориана). Нежная любовная сцена, или ряд сцен, маленький сюжетный узелок — и идиллия превращается в повесть. Роман строится через усложнение любовной истории. Если в повести героями является только одна пара любовников, то в романе таких пар две или больше. «Удвоенный» мотив любви создает роман. По той же схеме строится повесть Львова: чистая идиллия между Розой и Любимом; движущий мотив рекрутство — идиллия превратилась в повесть. Львов сам делает указание на генезисе своей повести. «Письмо к И. И. Д. м. р. в. о следующей сельской повести», предпосланное ей в виде предисловия: «Нежный Д. м. р. в.! желаю, чтоб в деревенской моей розе нашел ты простоту, приятность, не хитрой ум, чувствительность и вкус и чтобы она в глазах твоих так же блистала сими природными сокровищами, как в прекрасных стихах твоих дышут нежностью Прелесты и Пленеры, чувствованиями твоими одушевленные. Прекрасная идиллия, под заглавием «Рахель и Бог Месопотамии», писанная И. Ф. Шмитом, которому я осмелился весьма слабо подражать (что будет видно из разговора Розы с голосом), была причиной сей сельской повести». Повесть П. Львова является непосредственной предшественницей «Бедной Лизы». Интересно, что оригинальная пасторальная повесть, которой совсем нет до 90-х годов, очень развивается после. Вообще 90-е годы можно назвать началом расцвета идиллии. Переводная и оригинальная, она наводняет теперь все журналы, не в пример больше, чем это было до Карамзина, — особенность, которая должна быть отмечена, главным образом, в отношении оригинальной идиллии и в отношении идиллии в прозе. Для примера — оглавление одной только 7-й части журн. «Пр. и пол. препр. вр.». Помещены идиллии: «Идас и

Микон» Геснера; «Утренняя прогулка» К. А---ой; «Щастливые супруги»; «Забавы детства» К. Ф. С.; «Ночная прогулка» К. Ф. С. из г-жи де-Монтанкло; «Миртил и Тирсис» Геснера; Два отрывка из «Эстеллы» Флориана; «Продолжение отрывков из г-на Флориана»; «Палемон и Хлоя»; «Добрый сын»; «Песни савойской пастушки» из сочинений г-жи де-Монтанкло. Только две из них в стихах: «Щастливые супруги» и «Палемон и Хлоя». Тоже должно отметить и в отношении пастушеских повестей. Об одной из таких: «Нещастные любовники» (Пастушеская повесть. Русское сочинение П. С. 1809 г.) «Цветник» (1809 г. № 7) пишет: «Краткость составляет единственное достоинство сей книжки, ибо она состоит только из 32 страничек. Напечатана она прекрасными буквами, а написана дурным пером. Вот начало: «Приветствую тебя о благодотворный царь Света! Наконец по долгом отсутствии ты опять к нам являешься... Сладкогласные птицы снова воспевают пришествие тихой благодатной весны; сельские свирели снова возглашают обновление природы! С какой резвостью молодая пастушка венчает чело и проч.». Судя по напыщенности и надутости слога, всякий подумает, что сочинитель хотел писать поэму стихотворною прозою, но нет совсем не то. Он не искал лавров, а только ландышей; он писал не поэму и не пастушескую повесть, как сказано в заглавии, но сказочку и сказочку сентиментальную». Действительно под пером последователей Карамзина жанр чувствительной повести легко переходил в пасторальный. настолько легко, что часто нет возможности найти границу между тем и другим жанром. Пастушеская повесть с тем же успехом может быть названа сентиментальной, а сентиментальная очень часто с таким же правом — пастушеской. Повесть П. С. повторяет трафарет сентиментальной повести; почему ее в то время автору захотелось назвать пастушеской — не совсем понятно. Разве только потому, что герой — пастух, а действующие лица крестьяне; но последнее также часто встречалось и в сентиментальной повести.

Ничем оригинальным в обработке повесть, от распространенной в то время «сентиментальной», не отличается. Вывод один — существовала несомненная близость между этими двумя жанрами, если только вообще можно говорить о двух жанрах для этой эпохи. Настолько неощущалось между ними разницы настолько всякая грань стерлась.

Теперь, если мы ближе присмотримся к «Бедной Лизе» Карамзина, мы без труда подметим в ней идиллическую основу. В сущности все наиболее решительные сюжетные узлы даны здесь в аспекте пасторали. «Лиза встретила с Эрастом, и красота ее при первой встрече сделала впечатление в его сердце... Он читывал романы, и дилли, имел живое воображение, и часто переселялся мысленно в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались как горлицы, отдыхали под розами и миртами, и в счастливой праздности все дни свои проводжали». «Обратимся к Лизе» продолжает Карамзин; несколько коротких строк — и Лиза уже на берегу Москвы реки, ранним утром со своими мечтами: между тем молодой пастух по берегу реки гнал стадо, играя на свирели. Лиза устремила на него взор свой и думала: «Если-бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином пастухом, — и если бы он теперь мимо меня гнал стадо свое: Ах, я поклонилась бы ему с улыбкой и сказала бы приветливо: «Здравствуй любезный пастушок! куда гонишь ты стадо свое! И здесь растет зеленая трава для овец твоих; и здесь алеют цветы, из которых можно сплести венок для шляпы твоей». Непосредственно следом — шум весел — появляется Эраст — описание любовной сцены. Встречи продолжаются, точно так же, как продолжают любовные разговоры среди идиллической обстановки. «Эраст восхищался своей пастушкой, как называл он Лизу — и видя сколь она любит его, казался сам себе любезнее». И дальше «Бедная Лиза» продолжает разворачиваться в плане пасторальной по-

вести. Мотив богатого жениха-соперника (эпизод в Лизе «за меня сватается жених») и мотив любовника, отправляющегося на войну, — излюбленные сюжетные мотивы пасторальной повести. Рекрутство в повести Львова; то же в повести «Несчастные любовники» и повести «Берная Хлоя» 1804 г.; мотив богатого соперника — в повестях Флориана. Что касается развязки «Бедной Лизы», то едва ли она противоречит сущности пасторальной повести. Почему бы повести не иметь печального исхода? У Флориана концы счастливые, Львов в своей повести также дает счастливый исход, но пасторальная повесть «Альфида» Из. К., помещенная в «Московском Журнале» за 1791 г. (с примечанием издателя: «Хотя почтенный сочинитель и не сказывает нам своего имени, но публика легко может узнать его по слогу пиесы») имеет конец аналогичный «Бедной Лизе» и даже ту же концовку. Любовники — пастушки. Место действия — Темпейские долины. Любовники оба погибают. «Альфида» падает близь Зоандра и только успела вымолвить: «Увы, почто Зоандр нарекся богом? Может быть — ах! может быть не могла она довершить своих слов; души уязвленных любовников вместе излетели». Концовка: «Повествует будто крозь их, слившись в единый поток, произрастила малиновый куст, который длинные ветви стрелами подобные изображает и капли крови на своем плоде имеет». Манера описывать могилу любовников очень привилась и жила вплоть до половины 20-х годов, когда Яковлев осмеял ее в пародии: «Несчастье от слез любви и вздохов:

Под камнем сим лежит Эраст Чертополохов.  
Скончался в середу от слез, любви и вздохов». «Благонамеренный» 1825 г.

Итак, «чувствительная повесть» очень близка к пасторальной. Я не отождествляю их — чувствительная повесть — более сложный и более оригинальный жанр. Если в «Бедной Лизе» еще можно вскрыть пастораль, то труднее это сделать в отношении к следующим повестям Карамзина, «Наталья Боярская дочь» или

«Юлия», где действующие лица еще дальше чем цветочница Лиза от «пастушеского состояния». «Наталья Боярская дочь» и «Юлия» являются дальнейшим этапом в творчестве Карамзина. Но показательно то, что под руками последователей Карамзина «чувствительная повесть» часто переходила сполна в пасторальную — факт, который говорит за то, что пастораль здесь являлась основой. «Бедная Лиза» — одна из попыток идиллии-эклоги, развернутой в повесть, — попытка, аналогичная попытке Львова создать из идиллии сельскую повесть и так же имеющая самую органическую связь с идиллией. Только здесь, помимо причин кризиса самого жанра (о котором говорит Флориан), существовала еще другая более веская причина — запросы языка. Чувствительная повесть явилась тем прозаическим жанром, который лучше всего позволял оперировать принципом «приятности». Жанр в своей пасторальной основе связан был с вводом в прозаический язык особой «нежно-приятной» лексики, которая находила свое применение в идиллии и отчасти в переводах пасторальных романов XVIII века. Основной тон лексической окраски — стремление к «нежному колориту слога» — были одни и те же для идиллии и для чувствительной повести. Вполне естественно, что прозаический жанр, созданный в эпоху обработки литературного языка — чувствительная повесть — был жанром близкий к пасторальной повести и непосредственно, так же как пасторальная повесть, связанный с идиллией.

Наконец самая тенденция к стихотворной прозе находила себе применение в жанре близком к пасторали. Флориан одним из преимуществ пасторального романа считает «смешение стихов и прозы». Геснер пишет свои идиллии прозой, которая, по выражению Карамзина, «в рассуждении гармонии не уступает никаким стихам и для сочинений сего рода еще приличнее». Сказалась естественная связь с стихотворным жанром. Пасторальный роман сохраняет свою старую стиховую связь в компромиссном переходе на «смешанный язык» стиха и прозы; идиллии Геснера —

в переходе на стихотворную прозу. Необходимость стихотворной прозы у нас заставила обратиться к чувствительной повести — жанру пасторального типа.

Популярность «Contes» Мармонтеля вполне понятна в тех условиях, когда нужен был легкий жанр, но чувствительная повесть была дальше от этих «Contes», чем от пасторальных повестей Флориана и идиллий Геснера. В том и другом можно было находить поддержку, но ни Мармонтель, ни г-жа Жанлис не отвечали сложившимся условиям вполне.

Из всего вышесказанного мы можем сделать один, на первый взгляд даже несколько парадоксальный вывод. «Сентиментализм», так как он определился на русской почве — явление, целиком вызванное необходимостью реформы слога. В этом его основная роль, в этом его основные особенности. «Сентиментализм» Карамзина и его последователей не был похож ни на «сентиментализм» Руссо, Юнга, Томсона, Мармонтеля, Жанлис, ни тем менее на «сентиментализм» Стерна, — точно так же, как он был далек от «сентиментализма» слезной драмы Хераскова или романов Ф. Эмина. Может быть и нельзя дать общего определения «сентиментализма», как литературного течения, потому что он проявлялся по разному у разных авторов и в разных странах. Есть много «сентиментализмов», или много видоизменений «сентиментализма». Но в той форме, как он проявился у нас в эпоху Карамзина, он мог только послужить и послужил очередной задаче литературы — обработке языка.

## ЛИТЕРАТУРА «ПУТЕШЕСТВИЙ»

За последнее десятилетие пересмотр основ науки о литературе и попытки заново построить ее на принципе специфичности литературного ряда, естественно, перенесли внимание историков литературы от отдельных писателей на литературную эволюцию, требующую изучения литературы en masse. Отсюда интерес к жанру, приобретающий особую остроту в отношении эпох переходных, подготовительных <sup>1)</sup>).

Настоящая статья, обнимающая литературные путешествия конца XVIII и первых двух десятилетий XIX в., представляет собою конспект предпринятой большой работы. Этим объясняется некоторая голословность, в таком случае, к сожалению, неизбежная.

### 1

Литературные путешествия на Западе развились во второй половине XVIII века; русские переводы их, как в отрывках, так и в целом виде, начали появляться с 70-х годов.

Начало самостоятельного литературного жанра «путешествий» в России можно было-бы отнести к напечатанию в новиковском «Живописце» в 1772 г. «Отрывка путешествия в \*\*\*» И \*\* Т \*\*\* приписываемого А. Н. Радищеву, как первоначальный набросок одной

---

<sup>1)</sup> Характерно, что в первые три десятилетия XIX в. говорили о путешествии, о нравственно-сатирическом, об исторических романах и прочее, тогда как в эпоху 40—90 г.г.—о Гоголе, о Тургеневе, Толстом, Достоевском.

главы «Путешествия из Петербурга в Москву», вышедшего отдельным изданием в 1790 г.

Однако, несмотря на то, что по словам В. П. Семяникова <sup>1)</sup> на «Путешествии из Петербурга в Москву» видно влияние сентиментального стиля и, в частности— Стерна, это «путешествие» нельзя считать родоначальником жанра. Радищев механически воспользовался западно-европейской литературной формой для старого нравообличительного материала XVIII века (крепостные темы. К концу XVIII века намечается, и у карамзинистов окончательно закрепляется, сознание исчерпанности высокой одической поэзии и одновременно пробуждается интерес к прозе. Развитие прозы идет, аналогично эволюции поэтической линии, в сторону мелких жанров, бывших до сих пор за пределами высокой литературы, составляя, так сказать, литературный быт <sup>2)</sup>). Но тогда как в поэзии выдвигание на передний план посланий, мадригалов, *bouts-rimés* являлось следствием смещения жанров, в прозе культивирование отрывка и бытового материала писем и записок было обусловлено, главным образом, выучкой.

Русская проза конца XVIII — начала XIX веков находилась в положении ребенка, чьи первые беллетристические опыты состоят, обыкновенно, из пересказов прочитанного, описаний и писем, Как иллюстрация, интересна в этом отношении «Тетрадь для сочинений» в приложении к «Эмилиевым письмам» М. Н. Муравьева, вполне оправдывающая свое ученическое название. Это собрание отрывков, размером иногда меньше страницы, представляет упражнения в «разговорах», «письмах», «рассуждениях», в рассказывании повестей; (для начала дается пересказ в сжатом виде повести Фенелона «Приключения Али-Бега»).

Такие фрагментики, которыми пестрят и журналы той эпохи, составляют строительный материал «путе-

---

<sup>1)</sup> В. П. Семенников. «А. Н. Радищев. Очерки и исследования» 1923 г.

<sup>2)</sup> Ср. Ю. Тынянов: «Проблема стихотворного языка» *Academia*. 1924. Стр. 123.

шествия». Последнее, обрамляя и связывая эту мозаику, создает своеобразный л и т е р а т у р н ы й, в отличие от географического или этнографо-исторического, род путешествий.

«Возьмите перо и дайте ему ходить по бумаге с тою же свободою, с которою говорите», советует М. Н. Муравьев <sup>1)</sup>. Ориентация на разговорный язык «хорошего общества», «чтобы писать, как говорят, и говорить, как пишут» <sup>2)</sup>, характерная для карамзинистов, идет, преимущественно, через фильтр эпистолярного стиля. Письмо приобретает в эту эпоху значение самостоятельного литературного жанра. Эпистолярная обработка путешествия мотивирует свободный переход в нем от темы к теме <sup>3)</sup>.

К эпистолярному стилю близок стиль мемуарный. Путешествие, собственно говоря, является разновидностью мемуаров, «дневник записок» по старинной терминологии.

Форма дневника, описывающего мелочи жизни изо дня в день, форма писем к друзьям, с намеками на какие то, известные адресату происшествия и лица,—все это создает иллюзию особой интимности, которая должна была сильно ощущаться на фоне риторической прозы торжественных речей и прозы сатирических журналов XVIII века.

Вплетаясь в эту мемуарно эпистолярную основу, объективный и разнородный материал повестушек, сценок и проч. мотивируется, так или иначе, через восприятие автора. Создается большая беллетристическая

---

<sup>1)</sup> Собр. соч. М. Н. Муравьева. Спб. 1819. (2 изд.). ч. I.

<sup>2)</sup> И. Макаров: «Критика на книгу, под названием «Разсуждение о старом и новом слоге российского языка». «Сочинения и переводы Петра Макарова» 1817. Т. I.

<sup>3)</sup> О распространенности обычая писать «путешествия» в виде писем свидетельствует предисловие к «Путешествию по Саксонии, Австрии и Италии» Лубяновского. 1805 г.: «Вот тебе любезный друг мое путешествие. При самом первом слове я уже боюсь, как бы не вышло из слона муха. Я осмелился так назвать свои письма по той же причине, по которой в наше время всякий сбор стихов называется поэмами, и потому, что, наконец, это вошло в обычай».

форма с естественной, как бы само собою мотивируемой спайкой частей. Если нужно было научиться рассказывать и описывать, то наиболее удобная для этого форма была найдена. Рассказчик не был стеснен ни во времени, ни в пространстве. Самое трудное в большой форме — конец — здесь является, по существу, механическим: путешественник мог в любое время вернуться домой или доехать до места назначения. — Итак, «путешествие» — удобная мотивировка; с другой стороны на этнографический, исторический и культурный материал был читательский спрос. Создавая беллетристическую форму со вводом такого материала, автор подкупал читателя, якобы, пользой своей книги. Однако, уже то обстоятельство, что например, по словам В. Сиповского «особенно не оригинален Карамзин там, где ему приходится говорить о различных достопримечательностях» <sup>1)</sup> показывает, что «путешествие» его является в основе своей образовательным, разве только, в смысле образования «слога».

П. Макаров в «письмах из Лондона» почти дословно повторяет Карамзина, говоря о кирпичных домах, тротуарах и английских женщинах <sup>2)</sup>. Очевидно дело не в том, что об этом уже сказано, — важен процесс рассказывания.

О том насколько центр тяжести в начале XIX века для прозы лежал в выработке языка, можно судить по современным критическим статьям. Особенно показательны рецензии на переводные вещи, уясняющие, какая колоссальная творческая работа выпала на долю переводчика. В этом отношении интересен отзыв на перевод «Велиссария» Жанлис, помещенный в «Цветнике» 1809 г. в отделе «Российские книги», одинаково характеризующий, как бедность в «русских» книгах, так и значение работы переводчика, в результате которой русский перевод «Велиссария» — не просто русский перевод, а «русский Велиссарий».

<sup>1)</sup> «Н. М. Карамзин—автор писем Русск. Путеш». Спб. 1899.

<sup>2)</sup> «Сочинения и переводы Петра Макарова». М. 1817 г. т. II, ч. III.

Для «путешествия», как для жанра сборного, естественно впитывать в себя особенности каждого из входящих в его состав элементов. Однако, влияние их не однородно, как в качественном, так и в количественном отношении; и тогда как «письмо» может влиять на основную повествовательно-описательную ткань, как бы пронизывая ее насквозь, сентиментальная повесть влияет частично и, главным образом, не стилистически, а тематически.

Интересно, что разговоры не сливаются с основной линией описательно-повествовательного характера, по существу — монологичного, а даются, главным образом, в драматической форме, как отдельно вставленные куски. Исключения составляют небольшие диалоги, где легче всего избежать неуклюжее сказа л, сказа ла. Обыкновенно, как например у Карамзина, они и даются в виде непосредственного обмена фраз собеседников.

В тематическом отношении «путешествие», впитало в себя такие характерные для сентиментальной школы черты, как культ дружбы, восхваление жизни близкой к природе, сельский пейзаж и проч.

Культу дружбы эпистолярная форма обеспечила особое развитие и повлияла на характер неизбежного предисловия. Если для XVIII века характерны посвящения высоким особам, то здесь на первых листах стоят имена друзей автора, часто даже не полностью обозначенные. С легкой руки Карамзина, тип посвящения к «Письмам Русского Путешественника» — «Семейству друзей мой ПЛЩВХ» с характерной для «Писем» тщательностью мотивировки: «К Вам писанное-- Вам и посвящаю», становится, наряду с обращением к друзьям внутри текста, традиционным, независимо от того в эпистолярной форме написано «путешествие», или нет. Так, в «Путешествии в Малороссию» Шаликова, написанного не в виде писем, после посвящения («любезным сердцу моему Андрескму, Бну, Тшву») следует: «примите, милые мои, искреннее доказательство того, что Вы занимаете, во всяком случае, мысли и чув-

ства мои, что без В а с нет для меня полного наслаждения, что сердце мое имеет всегда потребность в Вашем соучастии» . . . и т. д. В «Другом путешествии в Малороссию» Шаликова под тем же именами стоит: «В а м посвящаю и другое путешествие».

Вторая необходимая часть — предисловие — обычно заключала извинения в слабости пера, оправданием чему служило, нередко, то обстоятельство, что д р у з ь я настояли на опубликовании этих интимных страниц, писанных для себя и для тесного круга <sup>1)</sup>).

События, поступки, чувства, мысли, подчиненные определенной традиции и нанизанные на одну нитку — автора, создают ощущение его как литературного персонажа. Это олитературивание авторской личности приводит иногда к желанию отграничить персонаж, описывающий свое путешествие, автора-героя, от действительного автора. В помещенном в «Московских Ведомостях» 1790 г. (№89) объявлении о предстоящем издании «Московского Журнала» ( где первоначально печатались «Письма Русского Путешественника», Карамзин говорит: «один приятель мой, который из любопытства путешествовал по разным землям Европы, который записывал, что видел, слышал, чувствовал, думал и мечтал — намерен записки свои предложить почтенной публике». В «Предуведомлении» к «Московскому Журналу» опять говорится о «путешественнике, приятеле моем». Выдавание себя автором лишь за издателя распространяется и на «Путешествия» сразу выходявшие отдельным изданием: «Путешествие в Полуденную Россию, изданное Влад. Измайловым», «Путешествие в Малороссию, изданное К. П. Шаликовым»; в «Предуведомлении» к «Путешествию к Липецким Минеральным водам» 1803 г. читаем: «Предлагая почтенной публике собрание сих писем, издан-

---

<sup>1)</sup> См. предисловия в «Путешествии в Полуденную Россию» В. Измайлова, в «Путешествиях» Шаликова, в «Путешествии в Казань, Вятку и Оренбургскую губ.» М. Невзорова, в «Письмах Русского, путешествующего по Европе» Д. Горихвостова, в «Путешествии» Лубенковского и у др.

тель за долг почитает объявить, каким образом достались они в его руки и выходят в свет».

Постепенно теряя свое первоначальное значение, прием этот превращается просто в обычай и распространяется за круг литературы путешествий.

## 2

К моменту появления в России «Писем Русского Путешественника» Н. М. Карамзина <sup>1)</sup>, с которых по настоящему следует вести русскую родословную литературных путешествий, на Западе, в этом жанре дифференцировались два основных типа: один собственно — Стерновский <sup>2)</sup>, где настоящего описания путешествия, в сущности, нет; и другой—типа Дюпати <sup>3)</sup>, представляющий гибридную форму, где этнографический, исторический и географический материал перемешан со сценками, рассуждениями, лирическими отступлениями и проч. Оба типа строятся как-бы на двух параллелях: 1) реальное путешествие, с относящимся к нему вводным материалом повестушек и проч. и 2) путешествие воображения (воспоминания, рассуждения и т. д.).

В путешествии чисто—Стерновского типа официальное путешествие пристегнуто к вещам, вовсе не имеющим с ним необходимой связи; в «Сентиментальном Путешествии» самого Стерна географические названия поэтому пишутся в подзаголовке. Заглавие: «У каретного сарая» — подзаголовок: «Париж», заглавие: «Паспорт», подзаголовок: «Версаль»... Одна из глав («Шпага») географически отнесена к Ренну только потому, что там происходило действие новеллы, в ней рассказываемой, хотя, судя по предыдущей главе и по ходу основного повествования, «путешественник»

<sup>1)</sup> Печатались с 1791—1792 в «Моск. Т-ле»; с 1794—1795—6 «Аглас» и отд. изд. вышли в 1797 г.

<sup>2)</sup> L. Sterne. «A sentimental Journey through France and Italy».

<sup>3)</sup> Dupaty. «Lettres sur l'Italie en 1785». Переведены на русск. яз. в 1801 г. Дюпати выбран мною из группы аналогичных ему Зап.-Евр. «путешественников», как наиболее популярный в России. Ссылки на него у Карамзина, у В. Измайлова и друг. вплоть до «Поездки в Ревель» Марлинского.

должен быть в Версале, куда следующая глава его и возвращает.

Помимо «путешествия воображения» выдвигается круг тесно соприкасающихся с автором предметов — тем («черные шелковые штаны» у Стерна).

Переkreщивание основных конструктивных линий укрепляет непринужденную манеру перескакивания с предмета на предмет.

В переводной статье <sup>1)</sup>, помещенной в № 8 «Северного Вестника» 1803 г., между прочим говорится: «Стоит только сесть за работу, писать, что придет в голову, и готова будет книга в Стерновом вкусе; расположение ее еще выгоднее нежели содержание; не нужны ни порядок, ни стройность, ни связь в мыслях; можно переходить с кладбища в трактир без малейшей перерывки; в сем то и состоит острота».

Эта возможность говорить о чем угодно, облекая свою болтовню в форму путешествия, особенно подчеркнута у Ксавье де-Мэстра в его двух «Путешествиях по комнате» <sup>2)</sup>. Описание вещей, находящихся в комнате, составляет, как бы официальную сторону «путешествия»; но главное — путешествие воображения. При отсутствии географических названий, ощущение путешествия дается в позе. В «Expedition nocturne autour de ma chambre» де-Мэстр говорит, что он будет путешествовать пеший и конный. Первый способ («à pied») заключается в том, что автор стоит у окна в то время, как воображение его довольно разнообразно путешествует на протяжении нескольких глав. Второй (à cheval) — осуществляется тем, что воображение путешествует в то время, когда автор сидит верхом на подоконнике.

«Письма Русского Путешественника сконструированы по типу гибридного, но в отношении к своему

---

<sup>1)</sup> Из «Mercure de France»: «Известия о Лаврентии Стерне и его сочинениях».

<sup>2)</sup> «Voyage autour de ma chambre» и «Expedition nocturne autour de ma chambre», переведенные на русск. яз. первое — в 1802 г., второе — в 1803 г.

образцу — Дюпати — сгущенное как в смысле количества и разнообразия вводного материала так и в смысле эпистолярности своего стиля; кроме того, «Путешествие» Дюпати стилистически однороднее. — У Карамзина чрезвычайной пестроте материала соответствует пестрота стиля. Помимо описаний всякого рода достопримечательностей, мы встречаем в «Письмах» рассуждения, размышления, лирические излияния, повести, сценки, диалоги, разговоры, исторические анекдоты, театральные рецензии, переводы иностранных писателей, очерки иностранной литературы, биографии, описания произведений живописи, скульптуры, архитектуры и т. п.

Пестрота стиля «Писем Русского Путешественника» обусловлена различными образцами, выбранными Карамзиным. Повестям Карамзин учился на идиллиях Гесснера и у Руссо, сценкам у Стерна, театральным рецензиям и литературным обзорам, по всей вероятности, у западно-европейских журналистов; учился он и у иностранных «путешественников», но, скорее, в отношении общей композиции «путешествия». Стиль описаний природы с повторами и обращениями идет у Карамзина от описательной поэзии, главным образом через Де ляля. Манера с описания пейзажа переходить на повествование вообще, надолго укрепляется в русской беллетристике <sup>1)</sup>). Гесснер и Руссо обеспечивают за сельской повестью и сценками идиллический характер. Интересно, что описания наружности сельских персонажей условнее и бледнее городских, не говоря уже о посещаемых знаменитостях, когда в нескольких словах дается четкая и определенная физиономия.

Иногда дается подробное описание жестов по методу Стерна.

Карамзин сам вскрывает механизм своей работы, добросовестно рекомендуя своих учителей: «Что же

---

<sup>1)</sup> Ср., напр., обращение к Парижу во II т. стр. 270—271, Суворинского изд. «Писем» 1900 г. с обращением к Москве в повести Н. Полевого «Мешок с Золотом», напеч. в «Моск. Тел.» 1829 г.

делать? спросил я сам у себя, становясь в конце длинной аллеи, приподняв шляпу и взглянув на солнце, которое в тихом великолепии сияло на Западе. Минуты две искал я ответа на лазоревом небе и в душе своей; в третью нашел его и сказал: поедем далее! и тростью своею провел на песке длинную змейку, подобную той, которую в «Тристраме Шанди» начертил капрал Трим». Или: «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали всех красот ее».

Обозревание местностей происходит, обыкновенно, с описывающими их книгами в руках. Целые отделы «Писем Русского Путешественника» проходят под знаком то того, то другого литературного имени. Так, Швейцария — под знаком Гесснера и Руссо; окрестности Парижа — под знаком Делиля; Калэ — Стерна. Эта систематическая ориентация на литературные образцы вскрывается в постоянных ссылках, цитатах, целых извлечениях и придает «Письмам» своеобразный характер литературной энциклопедии.

Стерн, создавая из своего «Путешествия» калейдоскоп всевозможных тем со свободным переходом от одного к другой, все же вращался в некотором определенном круге. Общая струя т. н. сентиментализма заключает в себе известное тематическое единство близкого — интимного во внутреннем и внешнем человека. Выше упоминалось об условиях возникновения в России жанра «путешествий», выдвинувших литературный быт на место высокой литературы. В одновременной борьбе с оторванным, от разговорного языка высоким литературным стилем и с грубой лексикой сатирических пьес XVIII в., карамзинисты ориентировались на разговор образованного общества, на язык, которым можно было бы разговаривать с дамами. Это обеспечивало круг более или менее приятных тем. Восторг высокого одического стиля сменился восторженной умиленностью, на место грандиозного явилось трогательное. Не парение мы-

слей, а тихое размышление, мечтание. Но также требовалось и занимательное, забавное <sup>1)</sup>).

Таким образом круг тем карамзинского «путешествия», соответствующий темам западных сентиментальных путешественников (слепой нищий, или нищая старуха с трогательной историей, разлученные, но верные любовники, счастливая чета, или счастливое семейство и проч.), отвечают требованиям органически выросшим на собственной русской почве. Исторические экскурсии и легенды, приводимые в «Письмах», тоже носят отпечаток определенного тематического подбора. Изображения быта — нравов по тогдашней терминологии, почти нет, если не считать нескольких описаний общего характера. Есть небольшая статья под неожиданным заглавием «Смесь» (главы в «Письмах», кроме писем из Лондона названий не имеют), помещенная посреди одного из Парижских писем, касающаяся «нравов» парижских ремесленников и торговков <sup>2)</sup>).

Главный интерес сосредоточен не на общем, не на типическом, а на индивидуальном <sup>3)</sup>, и гораздо больше, чем не быт, направлено внимание на анекдот, т. е. на коротенький рассказ, основанный на каком-нибудь любопытном, занимательном или трогательном событии, относящийся большей частью к людям известным.

В композиционном отношении «Письма Русского Путешественника» отличаются тщательной замотивированностью связи своих частей. Официальная линия «путешествия», строго выдержанная в эпистолярном стиле, и линия «путешествия воображения» спаяны между собою воспоминаниями и мыслями по поводу. Ввод сценок, повестей, анекдотов также старательно мотивирован.

---

1) В «Аглае» 1809 г. ч. 5 стр. 64—68—«Статья для чувствительных», подпис. «Просто серд» (кн. Шаликов), в которой, между проч., говорится: «Чему же должно приписывать странности чувствительных людей?—Тому, и верно не ошибусь, что память их сохранила нит одно приятное, любезное, необыкновенное».

2) Т. II. Стр. 175.

3) Ср. «необыкновенное» у Шаликова.

Обычно ввод материала сопровождается обращением к адресату для поддержания общего эпистолярного тона, который несколько нарушается от массы отнюдь не эпистолярных форм, к тому же, иногда, довольно больших по размеру. Единственный случай прямого, никак не мотивированного ввода — рассказ об аббате Н., заполняющий целую главу <sup>1)</sup>, — уравнивается непосредственно следующей, наиболее эпистолярной главою из всего «путешествия», с сетованием на неполучение писем, с сообщением адреса, с позднейшей припиской и обозначением даты в конце письма <sup>2)</sup>.

### 3

«Письма Русского Путешественника» создали особый жанр и, несмотря на многочисленных подражателей остались в единственном числе.

Уже непосредственно после «Писем» можно наблюдать две основные группы «путешествий»: 1) приближающиеся к «Письмам» и 2) — к Стерновскому «Сентиментальному Путешествию».

В 1796 г. т. е. через год после прекращения печатания «Писем Русск. Пут.» в «Аглае», и за год до выхода их отдельным изданием, в «Музе» появилось сочинение под заглавием «Филон», представляющее описание путешествия из Полтавской семинарии в Александроневскую Академию. Автором «Филона», по всей ве-

---

<sup>1)</sup> Т. II.

<sup>2)</sup> Единственный пример.—Все письма датируются сверху, при обозначении места отправления. Большинство писем начинается с отъезда или выезда и сопровождается обозначением времени и, нередко—состояния погоды: «В пять часов утра выехали мы вчера из горной деревеньки. Страшный ветер грозил опрокинуть нашу карету». (т. II, стр. 35). «Сейчас пришел я в здешний трактир... сильный дождь промочил меня насквозь» (т. I, стр. 266).

Иногда сверху, кроме даты и места отправления стоит время написания: «в полночь», или—«в 2 часа пополудни», что вместе с такими заголовками, как «в карете дорогою» имеет в виду иллюзию писания в момент переживания и создает впечатление подлинных писем с дороги.

роятности, был издатель «Музы» Мартынов <sup>1)</sup>, проявивший к Стерну большой интерес и напечатавший в другом издаваемом им журнале «Северный Вестник», переводную статью о Стерне, выше цитированную. Эта статья выделяется на фоне панегириков «чувствительному Стерну» конкретностью своих оценок.

При ближайшем рассмотрении «Филона» становится ясным, что не «чувствительность» Стерна остановила внимание Мартынова, а сама конструкция «Сентиментального Путешествия»: вольный переход от одной темы к другой, иногда контрастно сопоставленных. «Филон», также, как и «Сентиментальное Путешествие», написан не в виде писем, а в форме дорожного дневника. Главы носят сюжетное название, а местности скрываются под инициалами: «топография не в моем плане», признается автор. На вопрос своего спутника, что он думает об одном из городов, Филон, спохватившись, восклицает: «... это вопрос кстати. Смертному греху подвержен тот, кто не исповедуется читателям, какой воздух заражал он пагубным своим дыханием и какая земля стонала под незаконными его стопами». И далее: «... если смотреть на город сей глазами архитектора: в нем строение старинное, расположение домов и улиц без дальнейшего искусства и хорошие здания составляют в нем исключение из главного правила, — если смотреть на него глазами христианина. . . . в нем церковей ни больше, ни меньше, как было до нашего оттуда выезда, то . . . Если смотреть на него глазами физика, хирурга, он построен на болотистом месте, воздух в нем чаще должен быть сыр, чем сух» . . . и т. д.

Основной тон «Филона» — юмористический и, частью, пародийный — базируется на неожиданном разрешении мотивов, подобно приведенной ничего не говорящей характеристике оставленного города.

---

<sup>1)</sup> См. статью Маслова «Интерес к Стерну в русской литературе конца XVIII и начала XIX в.в.» Историко-литературный сборник, посв. Срезневскому. Изд. Акад. Наук. Спб. 1923.

Если в «Письмах Русского Путешественника» простота стиля создавалась сменой стилически обособленных сюжетных частей, то в «Филоне» уже образуется срыв внутри самой темы, путем игры на различной интерпретации одного и того же понятия. Например: «О, чувствительность! мале ли ты имеешь пестунов на свете! и все, однако прибегают к твоим жертвенникам; ты мать наших удовольствий, наших горестей. Выехав из Б\*\*\*, чувствительность мне сказала, что дорога была самая дурная, что верхнее платье от проливного дождя промокло. . . тело раскисло» . . .

Смена тем проведена в резких контрастах. — Напр., описание «холодной горы», сделанное в духе описательного красноречия, прерывается грубо-комическим эпизодом: мужик бьет полуголого иностранца, которого нашел в своей избе, возвратившись из отлучки.

Одна из глав кончается так: «Тинь, тинь, с остановкою прозвенел колокольчик; тинь, тинь, тинь прозвенел чаше; и мы увидели из за куста идущую овечку. Насилу бедняжка тащила ножки и так отошала . . . Ключ моих чувствований неприметно переменился».

Следующая глава — «Девушка с овечкой» — тематически характерная для вводных повестушек, пародирует очень популярный в то время эпизод «Мария», из путешествия Тристрама Шенди перекинутый Стерном в «Сентиментальное Путешествие». Рассказ девушки сопровождается подробным описанием жестов в стерновском духе: девушка «встала с голого пригорка, потом опять села, потом опять встала». Трогательная история «девушки с овечкой» сменяется главою, смешивающую идиллическую «девушку» с натуралистическим изображением ее односельчан: «Но девушка с овечкой; ее отечество; деревня N. in se ipsa considerata; с т а я к р и ч а в ш и х в н е й б а б . . . к о л ч е н о г и й п р и м и р и т е л ь . . . э т о т п о л н о в е с н ы й с т а р о с т а . . . б е з д а л ь н е й ш е г о у д о в л е т в о р е н и я н а ш е м у л ю б о п ы т с т в у о с т а л и с ь п о з а д и н а с к а к с о н , к а к п р и з р а к , к а к п р о л е т е в ш и е с н а ш е й к о л я с к о й п р е д м е т ы ».

В наиболее резких стилистических контрастах проведена пародия на другой эпизод из «Сентиментального Путешествия» («Мертвый Осел»). Чувствительные слезы, которые проливает кучер по околевшей лошади, прерывают следующую сцену в избе, где остановились «путешественники»: «Чорт тебя поberi, хрычовка, с твоими рассказами», сказал бабушке своей недоросль Федот в деревне, которой забыл имя; «у меня дыбом волосы поднялись: я теперь с места не тронусь»; мать убеждает мальчишку слезть с палатей и стать, как «лист перед травой» перед приезжими к их услугам, но тщетно. Наконец мать лезет на палати и бьет своего сына.

Таких сценок ни у Стерна, ни у Карамзина, ни, вообще, у «сентиментальных путешественников» нет совершенно.

«Филон» представляет собою попытку построить своеобразную авантурную повесть, пользуясь традиционной мотивировкой путешествием и применяя в сюжетосложении принцип неожиданности Стерна. Но тогда как в «Тристреме Шенди» задача неожиданности разрешалась Стерном на фоне крепкой традиции старого авантурного романа (В. Шкловский), автор «Филона» для этой цели пользуется навыками жанра «чувствительных путешествий».

Старый авантурный роман и «путешествие» имеют общий объединяющий их композиционный прием низывания событий на путешествующего героя. Центр тяжести авантурного романа — в с а м и х п р и к л ю ч е н и я х, тормозящих сюжетное оформление фабулы. «Чувствительное путешествие» фабулы не имеет. Встречи героя — путешественника уже не носят обязательный характер препятствий или контр-препятствий. Угол зрения меняется: событие — мотивировка для чувствований и размышлений. Тема разлученных, но верных любовников, в авантурном романе связанная с нагромождением приключений, здесь становится т р о г а т е л ь н о й и не всегда имеет счастливый конец. «Путешествие» т. о. является тоже своего рода «рома-

ном приключении», в области чувствований и идей. Отсюда — требование контрастов, играющих роль аналогичную смене борьбы и одолевания препятствий в авантюрном романе.

Все сказанное относится к чистому виду «чувствительного путешествия», образцом которого является «Сентиментальное Путешествие» Стерна.

В гибридном типе, вместе с вводом описательного материала и эпистолярной обработкой, это жанровая «доминанта» заглушается и приобретает специальную мотивировку, выступая, преимущественно, в виде лирических комментариев.

Пародирование «чувствительных путешествий», впервые проявившееся в «Филоне», находит себе применение в последующей литературе, но приходит немного с другой стороны.

С 1800 года идет непрерывный поток всевозможных «путешествий». Ближайшие к «Письмам Русского Путешественника» по времени группируются по двум вышеуказанным типам таким образом: «Путешествие по всему Крыму и Бессарабии» П. Сумарокова, 1800 г.; «Путешествие в Полуденную Россию» Влад. Измайлова, 1802 г.; «Письма из Лондона» П. Макарова, 1803 г.; «Путешествие в Казань, Вятку, и Оренбургскую губ.» М. Невзорова, 1803 г.; «Досуги крымского судьи или второе путешествие в Тавриду» 1803 г., — приближаются к Карамзинскому типу. Два «путешествия в Малороссию» Шаликова (первое — 1803 г., второе — 1804 г.) и «Моя прогулка в А. или новый чувствительный путешественник», 1802 г. — к стерновскому типу.

Общая, объединяющая все эти «путешествия» черта, отделяющая их, как от «Писем Русского Путешественника», так и от «Филона» — выравнивание стиля. В гибридном (Карамзинского типа) «путешествии» сжимается круг составных частей: отпадают литературные обзоры, театральные рецензии, юмористические сценки. Остаются топографические, географические описания, ландшафты, вводные повестушки, с традиционными темами.

Наиболее ровное по языку, выдержанное в эпистолярно-лирическом стиле «Путешествие в Полуденную Россию» В. Измайлова, дает и наиболее сгущенный пасторально-идиллический материал. — «Счастливое семейство, нежная чета, пастушок, который на свирели поет природе тайну души своей, хоровод сельских девушек, группа детей, нежная улыбка, трогательный взгляд ничто не укрывается от моего внимания».

Мечты о женитьбе сопровождаются описанием воображаемой героини (поселянки) в той же традиционной манере: «я вижу, как будто в тени, милую красавицу, которая уже надевает легонький корсет, берет соломенную шляпку с посошком, и с улыбкой подает мне руку».

Любопытна в «Путешествии» Невзорова попытка отойти от условности идиллического изображения сельских сенок. Интересно, что уже дается з и м н и й пейзаж. Деревенская молодежь играет в снежки. «Если бы ваш корреспондент имел воображение Гесснерова, или других подобных ему живописцев природы, то бы он на сей раз сдернул холодное северное покрывало земного шара, одел бы его тотчас зеленью и цветами, украсил бы деревья листьями, удалился бы в поле или луг, или лес, и сидя на берегу кристального ручейка, примечал бы как сельская обоюдополая юность, упражняясь в полевой работе, из книг природы заимствует для себя буквы и слова» и т. д.

Не желая делать «превращения природы», Невзоров не дает ничего взамен, и на лицах его парней и девушек та же «цветут розы и лилии», как и у идиллических пейзажей Карамзина и В. Измайлова. Бытовой, а тем более русский материал не давался. «Путешествие» отказывается от него, предоставив отколовшейся еще в самом начале зарождения жанра повести эволюционировать самостоятельно.

Два «Путешествия в Малороссию» Шаликова и «Прогулка в А\* или Новый Чувствительный Путешественник» — подражание «Le voyageur sentimental ou ma promenade á Yverdun» Vernes'a французского подража-

теля Стерновского «Сентиментального Путешествия», подобно последнему состоят из ряда эпизодов и разделены на главы, которые носят сюжетные названия. У Шаликова только развита тема друзей, что роднит его с гибридными путешествиями Карамзина, Измайлова, Невзорова и др.

У Ксавье де Мэстра поза служила для создания ощущения путешествия. — Шаликов для той же цели упоминает о странническом посохе (ср. у Карамзина и В. Измайлова). Довольно неожиданное появление автора в его кабинете, составляющее последнюю главу, сопровождается восклицанием («Москва! и я в кабинете своем! Томною рукою ставлю в угол страннический посох мой, с чувством благодарности приветствую пенатов — хранителей моих» и т. д.) возвращающим нас к заглавному листку, и мы вспоминаем, что принялись читать «Путешествие», о чем в процессе чтения могли не раз забыть.

Отличительная черта Шаликовских «путешествий» — утрировка сентиментальной манеры и связанных с нею тем и приемов композиции. Постоянное питье «путешественниками» кофе, особенно частое у Карамзина, вырастает у него в целую «философическую», по выражению «Московского Телеграфа»<sup>1)</sup> статью, которой кофе дает заглавие. Ориентация карамзинистов на разговор, приятный в дамском обществе, превращается у Шаликова в специальное писание для дам. Дамы постоянно фигурируют на страницах его «путешествий», — не даром он издавал впоследствии «Дамский Журнал». Это типичный эпигон и в 20-х годах он точно таков, как и в 1803 г.

Характерная черта «путешествий» — цитатность и ввод стихов.

Крепко впаянная в общий литературный фон, цитата у Карамзина, композиционно использованная в стилистическом плане у В. Измайлова — она утрирована и доведена почти до абсурда у Шаликова.

---

<sup>1)</sup> 1827 г. т. I. № 5.

Стихотворные вставки в «Письмах Русского Путешественника» первоначально носят характер коротеньких цитат. В описании окрестностей Парижа, литературно связанном с Делилем, все увеличивается число стихотворных цитат, которые постепенно вырастают в переводы довольно больших отрывков и, наконец, влекут за собою собственные стихи, в виде отдельных законченных стихотворений, так или иначе мотивированных.

В «Филоне» у Шаликова собственные стихи, подобно Карамзину, но уже в большем количестве, введены в прозаический текст с той или иной мотивировкой (в виде эпитафий, слышанных песен, посвящений дамам и пр.).

В «Путешествии» В. Измайлова стихотворные вставки собственного, а не цитатного происхождения появляются на сильных местах, как непосредственный переход от прозы и связаны с самой трогательной и патетической историей, фоном для которой служит Салгир.<sup>1)</sup>

Если у Шаликова слабость мотивировки вскрывается сама собою, то в вышедших в 1803 г. двух «путешествиях» стерно-мэстровского характера мотивировочная условность явно обнажена и служит для игры с сюжетом.

Пародия в «Филоне» касалась только отдельных тем, главным образом, с целью стилистических срывов; здесь вызов Ксавье де Мэстра, брошенный в виде намека на общую условность конструкции, подхвачен и систематически разработан. Подобно тому, как Ксавье де Мэстр описывал обстановку своей комнаты, автор одного из этих путешествий описывает содержание

---

<sup>1)</sup> В соответствии с традиционной темой ключа—водопада, в «путешествиях» идущей от Дюпати, описавшего Воклюз. На параллели Воклюз-Салгир («и у нас есть свой Воклюз, и у нас воды Салгира питали страсть двух нежных любовников»), развивается опозитизирование последнего, и восторг перед «прелестным» «цветущим» Салгиром делается обязательным для «путешествующих по Крыму».

своих карманов, <sup>1)</sup> поминутно отступая от официального предмета своих описаний; но отступления подчеркиваются: «Читатель, кажется, намекает мне, что я часто отступаю от предмета моего путешествия»... Ввод материала осуществляется вытаскиванием автора из карманов различных вещей. Одна из них мотивирована методом найденной рукописи <sup>2)</sup>: «Записная книжка». Кто это выронил ее ономедни в театре?».

Подобно стерновской манере обращений к мифическим сударьям — сударыням с ответами на воображаемые их реплики, стерновски использовано и пародирование сцепления тем по поводу, на фоне неожиданного разрешения привычных ассоциаций. Напр., развертывается традиционная тема о дружбе: «Счастлив, кто имеет друга!» — следует длинное лирическое отступление, уснащенное обильными: «О!» «Ах!» «Увы!» — все строится так, как будто дело идет о каком то исключительном друге или возлюбленной, но... «Увы! моя подружка совсем не то, что здесь понимают. Она просто бумажная, и стоит мне 15 копеек. К ней то я обращал дружелюбно мое приветствие, когда по силе предыдущей главы принялся за табак!..». А предыдущая глава кончается так: «Понюхай табачку, и вот тебе золотой случай привязать ее к следующей главе».

Довольно частое у «путешественников» заключение глав писем отходом ко сну служит здесь концом всего путешествия. — Так же кончается и другое пародийное путешествие <sup>3)</sup>, время которого ограничивается одним днем: «Но двенадцать часов!.. пора спать!

<sup>1)</sup> «Путеш. моего двоюродного братца в карманы; вольный перевод с французского» М. 1803. настолько связаное русской традицией (ссылки на русские книги, цитаты из Карамзина), что его можно причислить к оригинальным русским «путешествиям».

<sup>2)</sup> Мет. найд. рукоп. в «путешествиях» от Стерна, куда он перекочевал из авантюрного романа (Шкловский). В «Филоне» «путешественник» находит рукопись в кармане купленного им подержанного платья. У Шаликова — сверток попадает автору под ноги.

<sup>3)</sup> «Мое путешествие или приключение одного дня; соч. Николая Брусилова». Спб. 1803.

Любезный читатель, ты уже не раз говорил, читая эту книгу». Далее подчеркивается механичность конца: «но ты меня должен благодарить, ибо от меня зависило путешествовать целую неделю, тогда бы моя книжка была в семеро больше... Однако-ж... пора спать! Пора спать... Как мореплаватель после бури и странствий кричит: берег! берег! Так я кричу: Камин! Камин!»<sup>1)</sup> (К а м и н отправная точка и название первой главы). «Кладу странический посох, бросаюсь в постель и засыпаю!»

Как в «Путешествии по карманам», так и в однодневном «путешествии» Брусилова наряду с обнажением условности связи сюжетных частей, вскрывается условность традиционных тем: напр., восхваление жизни близкой к природе, ненужность человеческих знаний, приобретенных цивилизацией («Путешествие по карманам»). Фикция установки на полезность подчеркнута у Брусилова в I гл. след. образом: «Дотоле немущий человек, какую бы ни имел страсть к путешествию, какую бы ни предполагал извлечь из оно го поль зу принужден был оставаться дома» — и далее, в V гл.: «Всякий путешественник подробно описывает самые малейшие обстоятельства и пропускает иногда самые достопамятные случаи. Таков обычай! Хотя читателю и никакой нет нужды знать, что такого то числа за две тысячи верст от него дождь, что путешественник измок, что, подъезжая на такую то гору, стали у него лошади, что в таком-то трактире ел он гнилой сыр, несмотря на то, путешественники, для распространения человеческих познаний, говорят обо всем этом со всевозможными подробностями».

«Путешествие по карманам» и «Путешествие» Брусилова насквозь пародийны. Здесь зародыш того авторского остроловия, которое разовьется на почве

---

<sup>1)</sup> Ср. с «Письмами из Лондона» П. Макарова: «Колумбовы спутники, увидя Америку, кричали: берег! берег! а я, приближаясь к Лондону, твердил тихонько: Лондон! Лондон!» и с заключительным письмом «Пис. Русск. Пут.»: «Берег! отечество»... и т. д.

слияния пародийного путешествия с фельетоном (Сенковский) и у Вельтмана. Пока острие направлено на литературные темы и, что особенно в данном случае интересно, не исключительно связанные с жанром «путешествий»<sup>1)</sup>.

#### 4

Дифференцировавшийся уже в самом начале своего существования, жанр «путешествий» продолжает в последующие за первым пятилетним XIX в. годы эволюционировать по двум наметившимся линиям. Гибридный тип скользит по уклону эпигонства<sup>2)</sup> и постепенно теряя свои характерные л и т е р а т у р н ы е черты, приходит к типу путевых заметок полу-беллетристического характера. Таковы в 30-х — 40-х г.г. путевые записки Греча, Погодина

Собранные первоначально в «Письмах Русского Путешественника» виды нарождающейся прозы, теряя прелесть первоначальной свежести, дифференцируются по специальности. — Театральная рецензия, литературный обзор, по новости, для современников «Писем» были такою же литературой («словесностью»), как и повесть. Отрываясь от «путешествия» и уходя в журналы, они обескровливали «путешествие», суживая его диапазон.

Эпистолярная обработка, вместе с изживанием т. н. сентиментализма, приобретает вид обыкновенного письма, где перескакивание с темы на тему уже не служит мотивировкой для литературного оформления.

Тип «Путеш. в Малороссию» Шаликова, как сборник эпизодов, имеющих с «путешествием» связь тематическую и стилистическую, прикрепленную к определенной школе, тоже со временем теряет свое жанровое значение.

---

<sup>1)</sup> Парадируется «Бедная Лиза» Карамзина.

<sup>2)</sup> «Путешествия» уже пишутся для упражнения в слого подростками: М. Гладкова. «15-ти дневное путешествие 15-ти летнего описанное в угождение родителю и посвященное 15-ти летнему другу». Спб. 1810.

Остается пародийное путешествие, которое и отходит к развивающемуся жанру фельетона, культивированного с одной стороны — нравоописательный материал (главным образом, семейные темы) <sup>1)</sup>, с другой — описание городской жизни (улиц) вообще.

Нравоописательные очерки с нравоучительной тенденцией, в стиле очень популярных бесконечных «Пустынников» Жуи, к концу 20-х годов начинают надоедать. Фельетон стремится к большей злободневности и, отбрасывая мораль, приобретает сатирический оттенок, ориентируясь на XVIII век. Типичным фельетонным отделом такого вида является появившийся с 1829 г. при «Московском Телеграфе» — «Новый Живописец Общества и Литературы» <sup>2)</sup>, включавший наряду с другими злободневными темами и литературную пародию.

На фоне пародирования литературных путешествий развернут фельетонный материал «Чувствительного Путешествия по Невскому Проспекту» <sup>3)</sup>. Чувствительным «пугешествие» названо потому, что чувствительному путешественнику можно говорить о чем угодно; в кафе можно пойти, п. ч. все «путешественники» посещали кафэ, гостиницы и проч. Традиционная тема кофэ использована, как своего рода эпиграмма на современную литературную тему.

В «Четырехдневном Путешествии» С-б-л-ва <sup>1)</sup> мотивировка ввода сенок и разговоров, как виденных и слышанных, служит для передачи подслушанных на улицах Кронштадта и в гостинице разговоров со всеми особенностями говорящих.

Литературное путешествие не фельетонного типа по инерции живет еще в журнале 20-х годов в виде отдель-

---

<sup>1)</sup> Наиболее традиционная тема — «модная жена» — идет еще от сатирических журналов XVIII в.

<sup>2)</sup> Само название, заимствованное у Новиковского «Живописца», указывает на связь с XVIII в.

<sup>3)</sup> Впервые напеч. в «Благонамеренном» 1820 г. и затем отд. изд. — в 1825 г. Принадлежит Яковлеву, известному своими пародиями на Карамзина. Характерен уже сам факт путешествия по Невскому пр. (улица).

<sup>4)</sup> «Моск. Телегр.» 1828. Ч. XXI. № 10.

ных отрывков под названием «писем»; вне журналов оно почти не существует.

Марлинский первые свои повести обрабатывает в виде «путешествий», а в дальнейшем часто пользуется т. н. «стернианскими» приемами, традиция которых на русской почве восходит к тем же «путешествиям». В одном из ранних произведений Марлинского — «Поездка в Ревель» (1821 г.) оживает традиционный жанр гибридного путешествия со всеми характерными чертами: эпистолярной обработкой, обращениями к друзьям, вводом стихов и проч. Наряду с обычным появлением стихов на сильных местах — таково описание Наровского водопада — непосредственный переход от прозы к стихам и возвращение к основному прозаическому тексту дается вне всякой тематической мотивировки. В русской литературе такая свободная перебойная манера связана с эпистолярным стилем и в путешествии Дюпати—Карамзинского типа использована впервые <sup>1)</sup>.

Общая литературная атмосфера 20-х — 30-х годов ознаменована, наряду с интересом к организации большой беллетристической формы (романа), по прежнему обостренным вниманием к литературному языку <sup>2)</sup>. Карамзинская линия, эволюционируя и видоизменяясь, порождает каламоурный стиль Марлинского. Для развертывания такого стиля естественна диалогическая основа, которая и дается или в диалогах персонажей, или в диалогизованном монологе автора с читателем. Отсюда развитой блестящий диалог светских повестей Марлинского, в зародыше намеченный у Карамзина, но, что очень характерно, на французском языке <sup>3)</sup>.

---

<sup>1)</sup> В «путеш.» стерновского типа таким способом частично введены стихи в «Филоне». То же в повести Ф. П. Львова: «Письма схимника» Спб. 1813, и у А. Е. Измайлова в печатавшихся в «Благонамеренном» статьях как надвидом «писем» одна из которых наз.: «Поездка в Александровскую мануфактуру» (шуточное путешествие).

<sup>2)</sup> См. Б. Эйхенбаум. «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленингр. 1924.

<sup>3)</sup> «Письма Русск. Пут.» т. II. стр. 321.

Субъективность повествования у «путешественников», связанная с мемуарно-эпистолярной основой и риторическим стилем обращений, сохраняется в отколовшейся от «путешествия» первоначальной карамзинской повести и доживает до 30-х годов. Говоря в широком смысле, субъективный прием повествования, за которым все время более или менее ощущается автор, — привычная беллетристическая манера на протяжении всего времени от конца XVIII в. и до начала 30-х годов XIX-го в. Характерно, что относительно спокойная эпистолярно-повествовательская манера «путешествия» карамзинского типа, с замотивированной механической спайкой сюжетных частей, переходя в тон авторской болтовни, идет параллельно игре с построением сюжета. То, что развивается к 30-м годам в повестях Марлинского, отчасти уже намечено в «Филоне», в «Путеш. по карманам», в Брусиловском «Путешествии»; в фельетонной ветви это приводит к «Фантастическим Путешествиям» Барона Брамбеуса и расцветает в полной мере в «Страннике» Вельтмана <sup>1)</sup>. Прочная традиция сюжетных и стилистических приемов жанра «путешествий» поддавалась пародии и явилась тем органическим материалом, на котором Вельтман развернул свою болтовню. «Посылаю», писал он Пушкину, «3-ю часть Странника, по коему нельзя узнать, блуждал я или блудил» <sup>2)</sup>.

На втором листе первой части посередине, как результат переработки традиционного склонения в дружеских посвящениях «путешествий»: Вам, Вас, с Вами... — лаконическое «В а м». Далее список глав. Несколько глав вместе образуют день, основное деление «Странника». Каждый день начинается с утреннего пробуждения и заключается отходом ко сну <sup>3)</sup>.

Официальная конструктивная линия (при второй-неофициальной — путешествия воображения), здесь распадается на два плана: 1) воспоминания о действи-

<sup>1)</sup> «Странник». Соч. А. Вельтмана. Ч.ч. I и II. М. 1831., III—1832.

<sup>2)</sup> Соч. А. Пушкина. Изд. Акад. Наук. 1911. Переписка, т. III.

<sup>3)</sup> Ср. в «Путеш. по карманам» и в «Путешествии» Брусилова

гельном путешествии по Молдавии, Валахии и Добруджи во время Турецкого похода 1828 г.—в прошедшем времени и 2) путешествие по карте — в настоящем времени. Эта двупланность служит для своеобразной сюжетной игры. Начав путешествием по карте («Потрудитесь, встаньте, возьмите Европу за концы и разложите на стол! Садитесь! Вот она, Европа!... Итак, вот Европа! Локтем закрыли вы Подолию;... сгоните муху!.. вот Тульчин!») Автор постепенно переходит к реальному путешествию, которое внезапно снова сменяется картой: «Едем, едем и вот подали... карту». Глава XXX начинается так: Какой ужасный берег виден там на завороте! скала нависла над рекою; но что за горы чернеют в самой вершине?» к концу главы ощущение действительной опасности все усиливается («Осторожней спускайтесь по этой вырубленной снаружи скалы лестнице! Держитесь за перила! Не глядите вниз» и т. д.) — до следующей главы, где наступает неожиданное разрешение: «Видите ли... О, неосторожность!.. какое ужасное наводнение в Испании и Франции!.. Вот что значит ставить стакан с водою на карту!.. подумал ли я когда нибудь, что столкну его локтем с Пиринейских гор?».

Игра на двух планах подчеркивается в обнажении их хронологического несовпадения. Напр., в 42-ом дне рассказывается о том, как усталый и проголодавшийся «путешественник», войдя в избу, хлебнул неосторожно чего то очень горячего. Повествование ведется обычным способом, как воспоминание о прошлом и вдруг следует такой неожиданный переход, сразу спутывающий хронологию: «Ожога лишила меня памяти» (как будто это случилось сию минуту, в момент описания) «и потому я в нескольких словах переносу себя и Н. . . из Д а н а К н о й или К а р а м у р е т К н о й по прямой дороге в Гирсов».

Перебой сюжетных линий влечет за собою перебой стилистический, т. к. каждая линия стилистически дифференцирована. Линия похода в большинстве своем дается в стиле военных репортажей, «путешествие вообра-

жения» развивается на фоне каламбуров, метафор, словесных ассоциаций и проч. Кроме того, резко отличаются от всего окружения две вставные поэмки: «Эскандер» и «Август Овидий» в теплице «Пантеона», написанные ритмизованной прозой. Последовательно преведенный через весь «Странник» эпистолярный способ ввода стихов входит в эту общую перебойную стилистическую систему.

Разрушение привычных ассоциаций осуществляется в стилистических срывах и в пародировании традиционных сюжетных частей «путешествия».

Традиция обильного ввода цитат пародируется, гл. обр., по линии неуместности их применения, при чем здесь различаются три группы: 1) цитаты совершенно не стоящие в связи с основным текстом; 2) цитаты обесцвеченные, — к ним принадлежит большинство эпиграфов, которые можно взять откуда угодно, поставить куда угодно по любому поводу и комизм которых заключается в том, что они приводятся с точным и подробным обозначением источника; 3) цитаты для подтверждения или оспаривания высказываемого, которое они, однако, нисколько не подтверждают и не оспаривают. Описание монастыря Городище состоит из пяти отрывочных коротких фраз и заключается цитатой, не имеющей необходимой связи с темой. Все вместе составляет как-бы конспект традиционных описаний: сначала фактический материал (описание монастыря), затем лирическое отступление (о святых мыслях) и, наконец, — необходимое подкрепление размышлений цитатой в виде концовки.

Пародия на ввод материала по методу найденной рукописи сначала дается в плане путешествия по карте, который, т. о., внедряется в другой план: «Покуда Вы ходите по местечку, мой милый, и по некоторой части прошедшего времени, я, между тем, прочитаю чтонибудь из тетрадки, которая с полки упала в Ледовитое море!» Затем в главе, под названием «Манускрипт», вводится поэмка, мотивированная нахождением. Чтение «Манускрипта» прерывает вошедшая

женщина, которая оказывается героиней этой поэмки <sup>1)</sup> «Путешественник» не хочет сообщать дальше содержание «Манускрипта», п. ч. «нельзя печатать чужое произведение». Отдав, т. о., дань правдоподобности, автор через 177 глав продолжает. Т. о. правдоподобность оказывается не причем, и вскрывается настоящее значение приема — обнажение условности, еще более подчеркиваемое тем, что поэма в конце концов, так и остается недоконченной.

Пародирование искусственной связи сюжетных частей отчасти было уже использовано раньше; у Брускова связь одной главы с другою осуществлялась, напр., предложением понюхать табак. Если «путешественники», как серьезные так и пародийные, старались как-то связать свой пестрый материал, то в «Страннике» он да, как бы, в сыром виде, вброшен как попало. Вскрывается механизм работы; на передний план выступает книга как таковая; иллюзия подлинной жизни и подлинных событий рассеивается. В этом отношении любопытно использованы традиционные для «путешествий» посещения знаменитостей. Во вступительной главе 3-го тома к Аполлону является странник. Весь эпизод проведен в драматической форме, и в ремарке говорится, что «странник входит в пестром переплете, обремененный типографическими ошибками». Между Аполлоном и странником происходит краткий разговор, после чего ремарка: «странник выходит в свет».

Внезапный скачок из Кишенева в Нубию и из Нубии в Москву, т. е. к месту отправления, подчеркивает механичность в «путешествиях» конца.

---

<sup>1)</sup> Аналогичный прием — в романе Брентано «Годви», где автор едет к своему герою за 2-й частью романа. Влияние на Вельтмана немецких романтиков весьма возможно. Однако «русское стернианство» 30-х г.г. имеет собственную старую традицию через жанр «путешествий»; а прием с героиней «Манускрипта» находит себе объяснение в игре с обычными для «путешествий» встречами автора с персонажами.

Все это производило бы впечатление полнейшего разваливания материала, если бы не общая стройность нестройности, в которой есть своя система, и если бы поминутно обрываемые нити повествования не связывались узлами словесных ассоциаций. — «Так как предыдущая глава началась переправой; то я и хотел и заключить оную рассуждением о затруднении переправы смысла из главы в главу». Одним из способов связывать главы между собою служит использование последнего слова предыдущей главы для начала последующей — вне всякой логической связи. Параллельно с игрой на контрастах и неожиданных переходах как в основном строении вещи, так и внутри ее сюжетных частей — игра контрастными сопоставлениями слов, неожиданными сравнениями и проч. Словесная игра развертывается в многочисленные каламбуры и метафоры. Интересен развернутый каламбур литературного свойства: «Теперь дайте мне Телескоп, я взгляну на позицию всех моих читателей. . . Хуже пары слепых глаз! Обезображивает все, как критика пристрастного журналиста. Протрите ему стекла!»<sup>1)</sup>).

Традиционное созерцание источника—водопада— дано метафорически, как сидение у источника философа на камне (предполагается очевидно, — философском) и созерцание обращения всего в золото».

Обычное выражение — воображение водит, уводит, уносит и т. д. — в «Страннике» метафорично: о нем говорится как о способе передвижения, и оно превращается, наконец, в коня, которого «кормят мозгом» и поят «жизненными соками». В плане этого метафорического уподобления оживляется стертая метафора небузданное воображение.

Подобно развитию метафоры: уносящее воображение — конь, другое, тоже довольно обыкновенное положение — писатель ведет за собою читателей, раз-

---

<sup>1)</sup> Имеется в виду суровая критика «Телескопа» на I часть «Странника» и пародия в «Молве».

вертывается во второй части в целый поход читателей под предводительством автора. Т. о. не только автор — литературный персонаж, но и читатель персонифицируется.

Читатель в литературе «путешествий» наследует функцию друзей-адресатов, скрытых пассивных персонажей, к которым направлена речь автора. Согласно первоначальной эпистолярной обработке, внимательство друзей в авторскую речь носит предположительный характер, идущий от самого автора: «Вы скажете»... Параллельно с диалогизацией авторской речи происходит уже частичная читательская персонификация, окончательно расцветающая в «Страннике», где читатели входят к автору в кабинет, где автор-герой усиленно ухаживает за «прекрасной читательницей», и диалог между нею и автором развернут в целую сценку.

Впутывание читателя в повествование в русской беллетристике настолько связано было с жанром «путешествий» и освящено старой традицией, что не ассоциировалось в восприятии современников в каждом новом проявлении непосредственно со Стерном. Этим можно объяснить то обстоятельство, что стернианский роман де-Санглена «Жизнь и мнения Нового Тристрама»<sup>1)</sup>, осуждался недоброжелательной критикой за подражание Стерну<sup>2)</sup> в манере разговоров с мнимыми читателями<sup>2)</sup>, которая, напр., рецензенту «Московского Телеграфа» казалась неестественной. Между тем как тот же «Московский Телеграф» «Литературная Газета» упрекала в «исступленных» похвалах «Страннику».

Повышенный интерес к слову как таковому в его семантическом и звуковом сплаве, вскрытый «Странником» в ряде метафор и каламбуров, приводит иногда к чисто звуковой мотивировке. Так ввязывается, например, отрывок из индейской космогонии: «Что ж далее? — Далее то, что я до сей СХХIII главы сохранил

---

<sup>1)</sup> Полным изд. вышел в 1829 г.

<sup>2)</sup> «Атеней» 1830 г. № 6 и «Моск. Телеграф». 1826 г. ч. XI. № 20

свободу сердца и переменял посвящение Странника. В а м! Какое тысячемыслие! Какой лаконизм! Так Индейский Владыка Изуара, сказал своей супруге: «Г у м!» — «О м!» ответила она и Изуара создал мир в том самом виде, в каком он кажется Индейцам; ибо мы смотрим на него совсем с другой точки». Среди вставных новелл есть целый рассказ, построенный на названиях букв еврейской азбуки; в другом месте ведется разговор, смешивающий еврейский жаргон, немецкий, русский, французский, молдавский и греческий языки.

Если проводить дальше аналогию с авантюрным романом, то «Странника» можно назвать романом приключений самой словесной организации, развернутым на фоне привычных ассоциаций традиционного жанра. Отсюда прямая дорога к последующим «филологическим» романам Вельтмана <sup>1)</sup>. Что же касается самого жанра «путешествий», то, собранный у Карамзина и распавшийся после, он снова собирается в «Страннике» для того, чтобы окончательно развалиться, и этим замыкает круг своего развития.

После «Странника» о «путешествии», как о литературном жанре, уже не приходится говорить <sup>2)</sup>.

В фельетонной своей ветви он растворяется в «Фантастических Путешествиях Барона Брамбеуса» (Сенковского).

Помимо связи с фельетоном, можно обнаружить следы жанра «путешествий» и на других беллетристических формах первой половины XIX в. Следы эти, кроме влияния на речевое построение, наблюдаются в сюжетосложении романа и повести, как в мотивировках, так и в самом составе сюжетных частей. Пейзаж, напр., столь характерный для повествования на всем протяжении XIX в., целиком вышел из «путешествия». Попытки использования навыков «путешествия» для других жанров начинаются довольно рано. Можно указать, между

---

<sup>1)</sup> См. в наст. Сборнике статью Б. Бухштаба о Вельтмане.

<sup>2)</sup> Появившееся в «Дамск. журнале» подражание «Страннику» Шаликова (неутомимого поставщика «путешествий» в течение четырех десятилетий), в счет не идет.

прочим, на «Письма Скимниина» Ф. П. Львова, 1813 г. (мотивировка писем путешествием); на «Рассказы Двинянина, или отрывки из записной книжки путешественника»; 1827 г. (предисловие и приемы ввсда пейзажа); на роман Греча «Поездка в Германию», 1836 г. (эпистолярная обработка, прием ввода материала, использованная для фабулы основной новеллы традиционная тема разлученных, но верных любовников) и, наконец, на «Героя нашего времени» Лермонтова.

## ДРУЖЕСКОЕ ПИСЬМО НАЧАЛА XIX в.

### 1

История литературы выдвигает в различные периоды новые явления, ощущаемые современниками и теряющиеся в последующие эпохи.

Поэтому может пройти долгое время, пока снова наступит интерес к забытым фактам литературы. Часто бывает, что явления, признаваемые одной эпохой литературными, в другие — за литературу не признаются. Так обстояло дело с письмами писателей нач. XIX века.

Рожденные борьбой за новую прозаическую речь, они стали в результате работы «младших карамзинистов» над малыми жанрами — фактом литературы, и фактом весьма важным для понимания историко-литературного процесса нач. XIX в. В последующие эпохи письмо становится и для исследователей и для широкой публики лишь биографическим документом, лишь ключом для «вскрытия подноготной» писателя.

И только последнее время, когда литература вступила на путь неканонизованных жанров (Розанов, Горький, Шкловский) — современный читатель получает вкус и литературный интерес к письму.

Вместе с тем и в научной литературе письмо начинает рассматриваться, как историко-литературный факт, игравший для прозы нач. XIX в. крупную роль (Ю. Н. Тынянов, Г. Винокур).

Эта неустойчивость в определении литературных явлений говорит о том, что признать актуальность

явления в литературном ряду возможно лишь или живым ощущением современника или при историко-проеционном анализе эпохи.

## 2

Что письма писателей нач. XIX в. были фактом литературы, видно как из отношения к ним современников, так и из всей литературной обстановки той эпохи.

- Достаточно показателен уже тот факт, что до нас дошли огромные архивы тщательно сохранявшихся писем (напр., Карамзина, Вяземского, А. И. Тургенева и др.).

Имеются не только сведения об упорной работе над письмом (хотя бы черновики А. С. Пушкина), но и многочисленные свидетельства тому, что письма мастеров этого дела постоянно ходили по рукам и читались в литературском кругу не меньше, чем остальные литературные произведения <sup>1)</sup>. Среди литературного круга письма были распространены не меньше, чем прочие жанры литературы, но благодаря своему «автобиографизму» и интимному бытовому материалу, они не попадали в печать <sup>2)</sup>. Этим, однако, значение их для литературы не уменьшается, т. к., это были письма писателей делавших литературу.

Многочисленные замечания современников дают высокую оценку письму и с несомненностью указывают на ощущаемость письма, как факта литературы.

Из многочисленных примеров я приведу здесь мнение А. И. Тургенева о письмах П. А. Вяземского, самого блестящего и характерного представителя «дружеского письма».

«Краткое безбожно-любезное письмо твое от 1 мая получил и ожидаю описания Пулова. Жуковскому

---

<sup>1)</sup> В то время не только письма, но стихи и статьи задолго до напечатания обходили дружеский круг в рукописи.

<sup>2)</sup> Поэтому необходимо всегда разграничивать письма напечатанные и специально приготовленные для печати и «дружеские» интимные письма писателей.

письмо очень понравилось, и он хотел у меня отнять его, но это значило бы отнять его у бессмертия, ибо я берегу твои письма, чтобы современем, под свободным небом издать их в свет и сделать из тебя самого второй том Галиани» <sup>1)</sup>). (А. Тургенев. «Ост. Ар.» т. I, стр. 232, письмо № 184 от 14/V 1819 г.).

### 3

Естественно возникает вопрос, почему в нач. XIX в. письмо являлось фактом литературы.

Основная причина в том процессе развития литературного языка, который выдвинул письмо, как решение определенных стилистических проблем, как лабораторию для языковых экспериментов. Кроме того, сыграл большую роль и кризис привычных литературных жанров, в результате выдвинувший письмо, как своеобразный литературный факт.

Реформа поэтического языка падает на начало XIX в., но за период времени от Карамзина до Пушкина совершался большой и сложный процесс, во многом по разному отразившийся на стиховых и прозаических жанрах.

Карамзин, вступив на путь разрушения высокого ораторского стиля XVIII в., создал особую книжную систему литературного языка, но ни Карамзин, ни его ближайшие подражатели не смогли ввести «разговорного языка», окрашенного непосредственно бытовыми ассоциациями с «устной» структурой и интонацией фраз.

Этот процесс разрушения книжной системы речи как «архаистического» направления, так и карамзинского (со стиховой ориентацией прозы) шел в дружеском письме нач. XIX в. Другим фактором выдвигавшим письмо в ряд литературных явлений были поиски жанров в стихе и прозе. Создание камерных жанров карамзинистами, внимание к мелочам и отдельному

---

<sup>1)</sup> Другие аналогичные свидетельства приведены дальше, в тех случаях, когда эти же цитаты иллюстрируют другие положения.

слову заставило обратиться к письму, как наиболее удобной и неканонизованной форме и создало литературное письмо из дружеской переписки писателей.

#### 4

Можно ли говорить о переписке писателей нач. XIX в., как об особом литературном жанре?

Если историко-литературная роль письма на основании ряда фактов не подлежит сомнению, то наоборот говорить о каком то «жанре» писем нач. XIX в.— невозможно. Для определения жанра надо иметь дифференцирующие от других жанров специфические признаки.

В письмах этого нет. Конечно, можно говорить о жанре писем вообще, как можно говорить и о жанре романа «вообще», но и здесь и там это равно ничего не дает для уяснения сложности явлений.

Ни конструкция, ни стиль письма не развиваются в пределах какого то одного ряда. Письмо живет чужими рядами, поэтому в пределах «эпистолярного жанра и стиля» часто имеем сосуществование различных стилей и жанров.

Деловое и дружеское письмо, письмо использующее канцелярский стиль или письмо с ориентацией на устную интеллигентскую речь, — письмо, предназначенное писателем для печатания и письмо малограмотного его современника, — все это различные группы писем, часто даже не стоящие в связи друг с другом, в то время как для ощущения «жанра» необходимо ощущение этой связи (хотя бы отрицательное).

Жанра письма *sui generis* нет, — есть различные группы писем, которые должны быть рассмотрены отдельно.

Если взять даже письма писателей нач. XIX в., то можно обнаружить пеструю картину сосуществования различных групп писем, которых нельзя свести к одному «жанру». — к одному знаменателю. Различные группы писем объясняются как ролью их в развитии литера-

туры принадлежностью писателя к тому или иному течению, так и целым рядом других причин (назначением письма — деловое, дружеское, семейное; материалом — письмо с политическим, бытовым, литературным или иным материалом).

## 5

Здесь невозможно остановиться, хотя бы в общих чертах, ни на связи писем со стилем того или иного писателя, ни на всем многообразии письма нач. XIX в.

Следует указать лишь на основные группировки писательских писем, с тем чтобы из них выделить наиболее актуальное дружеское письмо.

Следует иметь ввиду условность и схематичность деления писем на группы, т. к. часто в пределах одного письма можно найти различные стилистические пласты. В письмах нач. XIX в. имеем следующие тенденции: письма «делового» стиля, повествовательно-книжного, проповеднического и дружески-разговорного.<sup>1)</sup>

Потенциально любой род писем может стать значимым в историко-литературном ряду, т. к. все они являются различными системами письменной речи.

Литературный, прозаический (а часто и стиховой) язык эпохи образуется не только из элементов предшествующей литературной языковой традиции, но и вовлечением в его систему других систем, письменной (а иногда и устной) речи.

Языковым материалом нового литературного произведения может одинаково явиться и стиль газеты и стиль частного письма. Ощущение нового «слога» часто возникает при ориентации писателя на какую то доселе «нелитературную» систему письменной речи (дневник — записки Розанова, «малограмотное письмо» у Бабеля).

Вопрос о формах «устной речи» и ее применение в письменной конструкции особенно ясно может быть

---

<sup>1)</sup> Конечно возможны еще иные группы и другие классификации.

вскрыт при анализе дружеского письма. Письма с ориентацией на устную речь вышли из лагеря «арзамасцев» и их ближайших сторонников (Вяземский, А. И. Тургенев, А. Пушкин, Батюшков, — отчасти и др.) в то время как «архаисты» (Катенин, Грибоедов) ориентировались на более традиционные системы письменной речи. Для писем «архаистов» характерно сдержанное отношение к слову, отсутствие «разговорности», неологизмов и т. п., — для «арзамасцев», наоборот, основной стилистической тенденцией является ввод «устной речи» семантики домашних намеков и пародийное использование «архаистических» книжных традиций. В письмах создавался новый прозаический язык (а отчасти, и стиховой) начала XIX в. Для укрепления «разговорно-интеллигентского» языка, заступившего место «славенской» книжной речи, — письма «арзамасцев» сделали несомненно больше, чем сам Карамзин.

Переходя к «дружественному письму» я хочу лишь охарактеризовать некоторые тенденции в стиле писем у наиболее актуальных представителей той эпохи. Необходимо иметь в виду, что стилем писем определяется их «жанр». Значительную группу составляют письма делового, сглаженного стиля, которые в значительной мере свойственны многим писателям. Такие письма, со сглаженным сжатым слогом, без внесения «разговорности» — для нас сейчас мало актуальны, но в исторической перспективе важны, так как после делового приятельского письма с «вычищенным» стилем, могло появиться дружеское разговорное, где сглаженная письменная речь стала вытесняться элементами устной. Кроме того, для начала XIX в. «проза» простая, деловая была значительным этапом по сравнению с громоздкой и «высокопарной» прозой XVIII в.

Проводниками «простоты», среднего языкового стиля (чуждого как риторической «высокопарности» и «славенщины» — так и «разговорной» и «пародийной» резкости арзамасцев) были Дмитриев и Карамзин. Мнение это высказывает и П. А. Вяземский, видевший их роль в том, что они «развивали средства языка еще

недовольно обработанного» к «расширению пределов» его взамен «тесного круга од и прозы ребяческой или высокопарной» («О жизни и стихотв. И. И. Дмитриева» I т. соб. соч.). У Дмитриева и письма и проза нивелированы в языковом отношении, это почти протокол, враждебный всякому резкому слову и обороту (это засвидетельствовал и сам Дмитриев, неоднократно упрекавший Карамзина в неясности оборотов). Карамзин пошел гораздо дальше этого своеобразного «пуризма», недопускавшего, как «тяжести» «старого слога», так и модернизмов, шедших из разговорной речи. Стремление Карамзина к малым жанрам, и попытки ввода «разговорности»<sup>1)</sup> естественно должны были сказаться и в его письмах. Но следует отметить, что «Письма Рус. Пут.» стилистически гораздо разнообразнее и интересней, чем его частная переписка. Да и в письмах Карамзина имеем два периода: первый до 1800-х годов, когда «литературность» писем несомненна, когда им вводятся в письма разговорные обороты и стихи, — и второй, когда письмо Карамзина шаблонизуется, отстает в готовых формах «дружески делового», сглаженного письма, чрезвычайно однообразного и в тематическом и стилистическом отношениях. Если от писем Карамзина первого периода можно уловить момент перехода к дружески-разговорному письму, то письма противников карамзинизма представляют противоположную струю. Письма Катенина часто, пожалуй, ближе всего к письмам Дмитриева, только тематически они полемичнее их, часто переходят как бы в критическую статью (это настолько заметно в письмах к Бахтину, что часто личный и «эпистолярный» тон письма совершенно исчезает, сменяясь тоном критической статьи). Но этот стиль противоположен критическим письмам и статьям П. А. Вяземского. Катенин целиком в пределах традиции журнальной критики того времени, — Вяземский строит свои фельетоны на основе стиля испробованного им в дружеском письме.

---

1) В «Письмах Русского Путешественника».

В отличие от писем «делового» и «статейного» стиля, стиль писем Грибоедова можно было бы назвать образцом повествовательной прозы.

Письма Грибоедова стоят несколько в стороне от основных тенденций стиля писем нач. XIX в. Любопытно, что и его служебные рапорты часто являются почти такими же образцами повествовательной прозы, как и письма. В них: детальное описание, точность и ровность стиля, семантическая и лексическая скупость. Отмечу еще письма и куски писем ориентирующиеся на ораторский или проповеднический стиль. Их можно указать и у Карамзина (в письмах к высокопоставленным особам, носящих часто характер поучения) и в некоторых письмах Батюшкова (в частности в напечатанном, как «литературное письмо» в «Письме русского офицера из Финляндии»), но, в особенности, в письмах Жуковского. «Высокий» проповеднический стиль Жуковского, с ораторскими или патетическими интонациями, богатый перифразами, сентенциями — стоит изолированно среди переписки нач. XIX в., тяготеющей или к деловому, «сглаженному» стилю или к письму «дружеской болтовни».

Следует указать на то, что наряду со всеми этими группами писем у многих писателей имеем «записки», т. е. лаконичные — в несколько строк — письма, где сжатость синтаксиса доведена до предела. Указание на существование ряда различных стилистических систем, необходимо не только для уяснения исторического фона переписки, но и потому что дружеское письмо настолько емко, что смешивает в себе элементы различных эпистолярных систем.

Основные черты дружеского письма в его ориентации на устную речь,—пародийное использование поэтических и традиционно «высоких» стилистических штампов, мозаичность конструкции, вбирающей в себя разнообразные тематические и стилистические пласты, чередование прозы и стихов и т. п.

«Дружеское письмо» не только наиболее актуально исторически, но и литературно, как материалом своим,

так и той амальгамой остро литературных моментов, пародий, стихов, острот, которые в нем заключены.

Наиболее ярким и характерным его представителем является П. А. Вяземский, и в значительной мере А. С. Пушкин.

## 6

Хотя Вяземского можно с полным правом назвать «писателем от писем», т. к. письма были его прозаическим жанром, но многие элементы дружеского, разговорного письма были введены еще до него и вводились одновременно с ним, отчасти Карамзиным, но главным образом Батюшковым. Здесь вопрос не о «влиянии» стиля писем Батюшкова напр. на Вяземского, — или наоборот, — которое в общепринятом смысле трудно (да и не нужно) устанавливать — а в тех, заложенных в эпохе тенденциях, которые создавали аналогичные явления.

Уже в ранних письмах Карамзина имелись письма с использованием, как разговорной интонации, так и стиховых вставок, — но болтовни «игры со словом», резкости «устной речи» и пародии Карамзин еще не выдвигает. Все это находим отчасти в письмах Батюшкова, который от попыток монументальной ораторской прозы пришел к записной книжке-дневнику («чужое — мое сокровище») и письму — к жанрам П. Вяземского. Этот же путь доказывает и его «Прогулка по Москве» — бытовой фельетон, написанный в виде письма к приятелю.

Любопытна запись Батюшкова в «Чужое — мое сокровище» от 3/V 1817 года.

«Что делать? Все прочитано что было, даже Вест. Европы. Давай вспоминать старину! Давай писать на бело *impromptu* без самолюбия, и посмотрим что выльется, писать так скоро, как говоришь, без претензий... о чем писать?... пиши о чем ни будь...» (курсив мой. Н. С.) (Собр. соч. т. III).

Здесь дана целая программа дружеского письма (близкого своей неканонизованностью дневнику, авто

биографическим запискам) — писать «без претензий» «как говоришь» «о чемнибудь». Объясняется это общими стремлениями Батюшкова к новому прозаическому языку и жанру, которые он в своей прозе постоянно нащупывает

Вяземский с самого начала находит в письме свой жанр, и дальше в прозе Вяземский идет как писатель «второстепенных» жанров — статей, фельетонов, мемуара, письма. Намеченное Карамзиным и развитое у Батюшкова тяготение к использованию устной речи (в письме) Вяземский возводит в основной стилистический принцип. Арзамасская кружковая атмосфера сказывается в письмах у Вяземского в семантике намеков, пародии в «игре словом»<sup>1)</sup>. Напряженность борьбы карамзинистов (Арзамаса) с шишковистами (Беседой) обостряет пародийную литературность письма.

Если вспомнить основные пункты литературной борьбы нач. XIX в., то можно видеть, что письмо явилось во многом ответом на стоявшие тогда перед прозой задачи.

Культивирование профессионального подхода к литературе, значение придаваемое остроумному разговору, удачному каламбуру, экспромту и т. п. — атмосфера пародии (и на врагов и на друзей) — сыграли огромную роль как в разрушении старых традиций, так и в создании новых жанров: пародии, дружеского шутивного послания и письма, которые явились литературным завоеванием арзамассцев. (Конечно «Арзамас» не следует рассматривать как случайное дружеское объединение. «Арзамас» носился в воздухе, гораздо раньше 1817 года в письмах, пародиях и разговорах — роль его

---

<sup>1)</sup> Связь Пушкинского письма с «арзамасской литературой», несомненна. Письма Пушкина, в особенности первой половины его творчества, целиком выросли на основе «дружеского письма» карамзинистов и должны были бы рассматриваться наряду с письмами Вяземского. В дальнейшем путь его в письме идет к большей «сжатости» и «сухости» стиля (о которой говорил Вяземский), отбрасывающей «болтовню» и «пережевывание» дружеского письма по существу «орнаментального».

в объединении определенной (хотя и неоднородной) группы в борьбе за новое литературное направление).

Господство в «Арзамасе» шутки, острот *causerie*, наличие блестящих рассказчиков и остроловов создали тот род «устной литературы», о которой говорит Вяземский, что «у нас была и есть устная литература. Жаль что ее не записывали» («Старая зап. кн. т VII, стр. 97)—последнее не совсем верно. «Дружеское письмо», как раз, и явилось такой записью «устной литературы», *causerie*, анекдота, остроты.

Потребность в ней создавалась, отчасти в результате распада монументальных жанров, когда выдвигалась «мелочь» и неканонизованные виды литературы. С другой стороны обновление письменного, книжного языка шло, как часто бывает в литературе, путем замены письменных, книжных форм речи, различными элементами устной, освежение книжного языка в своей основе (по словарной, семантической и синтаксической структуре) «славянского» — элементами современного разговорно-интеллигентского языка.

## 7

Одним из основных вопросов каждого жанра является материал и тематика, на основе которых часто вырастает жанр. Для дружеского письма имеет большое значение «домашность» материала и его автобиографизм. Это постоянное ощущение «личности» автора, обилие «домашних» намеков позволяют развернуть в письме кружковую семантику, бытовую разговорную интонацию и внимание к мелочам. Но при всем «автобиографизме» дружеского письма в нем почти отсутствует психологический момент. В письмах Вяземского, А. И. Тургенева, А. Пушкина о «душевных состояниях» почти не говорится, оно дается лишь в косвенных, случайных, намеках. Один только Батюшков, в своих «дружеских» письмах — психологичен, и темы, переживаний вводятся им непосредственно.

Материал различными авторами вводится разнообразными способами и по разному преподносится. Таков,

например, эротический материал. У Карамзина он вводится осторожными намеками, перифразами, вставляется в письмо в виде альбомных аллегорических картин («... когда сердце по старой привычке вздохнет, заговорит, велю ему молчать» — и дальше картины). У Батюшкова эротическая тема звучит определеннее и резче («... поцелуй Семенову за меня, как Иксион сквозь облако Юнону. И то хорошо! Лучше бесплодной мечты». Батюшков соб. соч. письмо XVIII, 1810 г.). Для Вяземского уже важен не эротический материал сам по себе, а тот запас эвфемизмов, эротических намеков и кружкового интимного сквернословия, которые позволяет эротическая тема (то же у А. И. Тургенева и А. Пушкина).

Дружеское письмо редко бывает построено на однообразном материале—обычное всего в нем мозаика, пестрота разных тем, пластов материала и стиля. Их «беспорядок», неожиданное сталкивание мотивированы «разговорностью», случайностью болтовни.

Еще Карамзин в первых своих письмах, говорит одновременно и о родах жены и о литературных новостях, для Вяземского уже прямо обязательно писать и о личных делах, и мировой политике, новой певице и вообще о чем угодно. Но, несмотря на «пестроту» тем и почеркнутую их случайность, в дружеском письме можно заметить более или менее устойчивые пласты материала, которые уже, в свою очередь постоянно перетасовываются по принципу «мозаичности».

Благодаря «перетасовке» домашнего материала с литературным (литературными новостями, критикой, стихами), весь материал «олитературируется», мелочи писательского быта сплетаются с литературными суждениями о писателях, бытовой анекдот, каламбур — тесно связаны с разбором стихов, и в результате получается письмо, как бы рассчитанное на широкого читателя, где мелочи быта создают впечатление «писательской личности».

Мозаичность, «пестрота» склеенных кусков — композиционный принцип письма. Письмо во многом подобно стихотворению, его организация определяется главным образом стилистическими и языковыми формами. Поэтому и стиль письма так же как и материал его часто мозаичен. Интерес переносится на отдельные моменты на отдельные куски письма, на стиховые вставки, анекдот, комическое развертывание метафоры, на отдельное слово.

С другой стороны благодаря свободной организации в письме отбрасываются шаблонные обрамления формулы, обращения и «заклучения»; оно начинается сразу с «дела», или вульгарно-дружеского восклицания (напр. у Батюшкова: «Ох ты, голова моя ипохондрихидхихическая, не писал бы ты лучше писем...» Письмо Гнедичу № XXXIV. Сб. соч. III). Часто письмо начинается с экспромпта:

«Здравствуй, моя шушка,  
«Безмолвная пушка!  
«Тебя поздравляю со днем именин  
«Всех Катерин!»

(Письмо Вяземского А. Тургеневу от 1816 г., т. I, «Ост. Ар.», стр. 63).

Так же обстоит дело и с концом письма. Трафаретные приветы и прощания обычно отсутствуют. Письмо или неожиданно обрывается или заключается шуткой или стиховым экспромптом.

## 9

Одной из характернейших черт дружеского письма является обилие стиховых вставок и цитат. Иногда целое письмо представляет собой смесь из кусков прозы и стихов.

Стиховые вставки обычно пародийны и ироничны, они настолько резко выделяются из современных сти-

ховых традиций, что вопрос об их роли в развитии стиха можно было бы выделить в особую тему.

В дружеском письме на почве обновления поэтического языка пересекаются пути стиха и прозы.

Свободная конструкция дружеского письма, позволявшая писать о чем угодно, формы разговорной речи сразу же иронически или пародийно обращавшие «высокий» поэтический или книжный стиль, делают из стиховых вставок шуточные дружеские экспромты, в которых утверждались все особенности стиля и языка дружеских писем. Стиховые вставки были уже у Карамзина (в первых его письмах к И. И. Дмитриеву) но они там выступают в иной функции, чем у Вяземского, и даже у Батюшкова. Там стиховые вставки не имели этого, разрушающего часто самый стих, разговорно-пародийного характера. Стиховые вставки Карамзина, целиком принадлежат жанру, «альбомных стихов», это чаще всего самостоятельные от прозаического окружения, тщательно обработанные катрены, «мадригалы», ввод которых иногда мотивирован записью в альбоме или надписью на статуе и т. д.

Например:

«Тебя лесочек насадила

«Полина собственной рукой.

«Кому же посвятила?

«Богине прелестей — и так себе самой!».

(Письмо к Дмитриеву № 76 от 1797 г., здесь катрен мотивирован окружающим его текстом). Но хотя самые вставки законченных «катренов» стилистически чужды дружескому письму, где важнее всего «случайность», «незаконченность» (дружескому письму в том виде, в каком имеем его у Вяземского) тем не менее важно, что уже от Карамзина исходил почин «олитературиванья» письма стихами, создающими его «мозаичность».

В противовес мотивированности и вместе с тем самостоятельной законченности вставляемых Карамзиным экспромптов — дружеское письмо пользуется «случайностью» стиховых вставок, перебивающих неожиданно прозаический текст письма. Батюшков в этом отноше-

нии занимает промежуточное положение, пользуясь вставкой законченных мадригалов и *impromptu*.

Теряя в дружеском письме свою самостоятельность и законченность, стиховые вставки приобретают значение своей неканонизованностью и элементами «устной речи», которые окрашивают их наряду со всем стилем письма. Уничтожаются сколько-нибудь традиционные стиховые штампы, (метрические, семантические и т. п.) — стих «опрозаичивается» элементами дружеского письма, в него вводится устная интонация, семантика домашнего намека, грубая дружеская лексика и пародия на высокие жанры.

Стиховые вставки благодаря своей неканонизованности и непосредственной связи в письме с элементами разговорной речи — явились для стиха такой же лабораторией, как само письмо для прозы. Разрушение стиховых норм и традиций в стиховых вставках, благодаря деформации стихов элементами «устной речи» очень часто приводит к пародийности. У Вяземского есть ряд вставок-пародий на Жуковского, Хвостова, Карамзина. Но настоящие пародии довольно редки. Обычно ощущение «пародийности» получается в результате «снижения», иронического осмысливания элементов канонического стиля и не является определенной пародией на какого либо поэта. Разрушение и пародирование стиховых канонов идет по двум направлениям. Главная основная тенденция — в разрушении «высокого» поэтического стиля XVIII века, где прежде всего пародировано и комически использовано творчество эпигонов Хвостова, Ширинского-Шихматова и других «губителей российской словесности».

Одним из основных средств разрушения и иронически-пародийного использования «высокого стихового стиля» является перенесение всех «высоких» архаических элементов, на несоответствующий «низкий» бытовой материал, смешение элементов, канонически-высокого стиля (ораторской интонации, «славенщизны» и т. п.) — с элементами домашней интимной семантики, лексики и интонации.

Этот основной принцип по разному применяется и варьируется в стиховых вставках писем Вяземского: например: в письме 1816 г. А. И. Тургеневу:

«Тургенев, голубчик,  
Будь письмам попутчик!

«Ты меня забыл вовсе. Бог тебе суди'я. Прости, а я тебя люблю по старому».

«В конце генваря  
Московского во мне у з р и ш ь пономаря,  
А может, в феврале,  
На питерской земле,  
Проклятьем отягченный  
Беседы воспаленной,  
С смущеньем на челе,  
Приеду в Беседу.

Этот проклятый Батюшков всегда меня врать заставляет, как голова медузы он надо мной действует и мой ум превращает в камень».

Этот стык двух рядов: элементов «высокого» стиха (здесь лексики) и прозаически разговорных еще более подчеркиваются прозаическим окружением, в котором стиховые вставки часто незаметно сливаются.

С другой стороны, в стиховых вставках идет ироническое осмысливание и разрушение и элементов «балладного» стиха Жуковского<sup>1)</sup> и чувствительных мелочей «альбомных жанров шаликовщины».

Но чаще всего стиховые вставки представляют экспромты на случайные темы, обычно на домашне-бытовом материале с вульгарной лексикой и семантикой дружеского намека, с деформирующей стих разговорной интонацией.

«Я что то давно не получал весточки о тебе.

Что с тобой, мой ангел, стало:  
Не слышать твоих речей?

---

<sup>1)</sup> Следует отметить двойственное отношение арзамасцев к Жуковскому, как автору баллады и эмоциональных стихов сравните арзамасские прозвища.

Или брюхо захворало  
От бекас и стерлядей?»

(Письмо Вяземского № 52 от 1816 г.).

Каноническая «поэтичность» стиха здесь разрушена разговорной семантикой и интонацией, он опрозаичен, «небрежность» его, случайность экспромта, помогают завоеванию стиха разговорно-бытовыми элементами. Это возможно, конечно, лишь при условии «домашности» жанра, где «интимная семантика» понятна при постоянстве кружковых интересов. В этом смысле письма были неиздаваемым органом Арзамаса. Чрезвычайно характерны, например, такие стихи: Вяземского в письме к А. И. Тургеневу (№ 67 от 1817 г.):

«... Отошли письмо по надписи и скажи Блудову, что я потею над Озеровым.

Дай Бог, чтоб этот пот  
Принес хороший плод,  
А не такой, как тот  
В котором тонет Вот.

Примечание: Вас. Льв. Пушкин, по слабости лет, одержим неиссякаемым потом. Посылаю последнее испражнение старости».

Здесь вульгарно-дружеская лексика, соединяясь с семантикой намека (в данном случае намек открыт в примечании) связана с целым рядом бытовых и интимных подробностей жизни кружка. Комическая реализация метафорического ряда («пот») идет от стиля дружеского письма.

Домашность материала и семантики, ввод обиходно-интеллигентской лексики, «опрозаичиванье» стиха — сближают стиховые вставки в письме с дружеским посланием того времени. Иногда даже стиховая вставка доходит почти до размера послания. Весьма вероятно, что дружеское послание вырастает из тех же тенденций, что и стиховые вставки, и так же как и они, питается элементами домашней семантики и устной речи.

Вяземский отметил в своей «Записной книжке» (VIII т.) о письмах А. И. Тургенева:

«Письма его — большей частью, образцы слога, живой речи. Они занимательны по содержанию своему и по художественной отделке... Русским языком он владел, как немногим из присяжных писателей удается им владеть». Эти слова еще более применимы к самому Вяземскому. Письмо выдвигается, как образец слога, образец «живой речи».

Ориентация на «живую» разговорную речь создает всегда особые формы письменной речи. Рассказчик и пользование монологическими формами живой речи создают сказ. Для писем же характерно пользование различными элементами устной речи, поэтому «устная речь» писем не являлась сказом, по роли своей исторически предшествует ему. Стиль дружеского письма ориентируется на диалогические, беседные и монологические формы речи. В письме крайне важно то, что всегда подразумевается — читатель-собеседник. Если для сказовой, повествовательно-монологической формы, нужен лишь пассивный читатель-слушатель, то в письме читатель делается как бы активным участником разговора. Вся речь письма строится с тем расчетом, что собеседник-читатель не только узнает и поймет смысл по разговорным намекам (ввиду общности апперцепционной массы), но и как бы немедленно реагирует на каждую фразу.

В основном для дружеского письма характерны две формы речи: одна из них ориентируется на разговорный диалог, другая на прерывистый монолог. Обычно обе эти формы встречаются вместе и тесно переплетаются между собой, создавая «беседную» речь, ту «causerie», о которой говорилось. В чистом своем виде ориентация на разговорный диалог, который в устной речи является «перемежающейся» формой воздействия, предполагающей реплицирование собеседника, — приводит к явлению, которое можно обозначить, как

искусственный или, вернее, односторонний диалог, где как бы дается одна его половина, принадлежащая одному (а не обоим) из собеседников (в данном случае автору письма), так как фактического реплицирования, ответов собеседника-читателя нет. Это стремление хотя бы и к «односторонней» диалогической форме речи (т. е. максимально разговорной и отрывистой) лучше всего видно на примерах крайнего выражения в письменной речи устного диалога, когда автор подставляет ответы—реплики собеседника. В таких случаях искусственный односторонний диалог переходит в непосредственный.

Это встречается уже в ранних письмах Карамзина:

«Знаешь ли, что я в самом деле был на тебя сердит? . Как тебе не стыдно? . . Нет, мой любезный Поэт! Я уверен в твоей дружбе... Для чего же пишу редко? спросишь ты» (курсив мой Н. С.).

Такая разговорная диалогичность влечет за собой упрощенность синтаксической конструкции (отсутствие периодов и «книжных» распространенных и подчиненных предложений) — главное же позволяет строить семантику и синтаксическую коммуникацию речи с расчетом на бытовую обстановку. Пользование незаконченной, оборванной фразой, смысл которой ясен лишь из связанных с ней ассоциаций читателя-собеседника — определяет эту ориентацию на «устную речь» и создает семантику «домашнего намека». Основные черты такой искусственно-диалогической речи: короткая, сжатая фраза с перенесением фразового значения на малозначимые слова, роль интонации (всегда почти графически подчеркнутой), построение фраз с обращением во 2-м лице, разорванность и ассоциативная случайность в соединении отдельных синтагм. Но отсутствие фактического, реплицирующего собеседника делает эту форму односторонней и условной, благодаря чему она легко смешивается с монологически-прерывистой речью.

Эта же «искусственно-диалогическая» форма речи гораздо чаще в письмах Батюшкова, где она характе-

ризуется очень резкой вопросительной интонацией и короткой разговорной фразой, определяющей как бы быстрый речевой темп:

«Что нового? Не похудел ли друг Радищев? Каково Яковлев играет? Какая погода?.. Не влюблен ли ты? Когда так, то... плюнь и все тут».  
(Гнедичу от 1809 г. III т. 73 стр.).

Для Вяземского «искусственно-диалогическая» форма речи, в ее простейшей вопросно-ответной схеме значительно усложняется. Монологическая прерывистая «беседная» речь автора получает преобладающее значение. Это не сказ, не непрерывный монолог, где длительная непрерывная речь ведет или к ораторскому или к повествовательному фразовому построению — это скачкообразная «болтовня», в которой чередуется каламбур, анекдот, куски диалога и прерывистый монолог «беседующего». Получается «орнаментальная» проза, где на основе разговорных форм появляется свойственная письменной речи загруженность «много вводных подробностей, отступлений... какая то штучная, наборная... нередко мозаическая работа», «наездничество пера», как определял свой стиль сам Вяземский (Предисловие к I т. Соб. соч. LVII стр.). Таким образом, от повествовательного в основе своей письма Карамзина, с редкими сравнительно случаями ориентации на устный диалог со сжатой фразой, «разговорность» усиливается в «одностороннем диалоге» быстрого речевого темпа у Батюшкова<sup>1)</sup> и развертывается у Вяземского в прерывисто-болтливом монологе, перемешанном с элементами «искусственного диалога», многочисленными отступлениями и «игрой слов».

«Ну, скажи, ради Христа. есть ли совесть в этом Жуковском?.. Настоящий Вальтер скот! Неужели мудрено присесть один час для удовлетворения дружбы... Что ты заупрямился? А мой Вальтер?

---

<sup>1)</sup> На-ряду с этим для Батюшкова характерны и монологические речи.

Умора! Выбирай любую смерть: можно умереть со смеха, со стыда и с бешенства. Желаю и я чтобы ты письма мои напечатал, не из личного хвастовства, а из народной чести».

Но наряду с разговорными формами речи и ее интонациями в дружеском письме довольно часто можно встретить и ораторскую «высокую» речь и интонацию. Попадая в систему «сниженной», ориентированной на разговорную речь, «ораторское» (проповедническое) построение фраз и интонация — ощущаются иронически, как «сдвиг», как пародийное использование чуждого дружескому письму стиля.

Обычно ораторской интонации, а иногда и целому фрагменту организованной в ораторском строе речи сопутствует высокая перифраза или «славенская» лексика. Все вместе перенесенные на бытовой материал и деформированные разговорным строем письма ощущаются, как комический прием. Характерно это и для Батюшкова и для А. И. Тургенева и для Вяземского.

Батюшков, пародируя проповедь, пишет Гнедичу (1807 г., стр. 9, т. III):

«Что ты делаешь на Исаакиевской площади? Да мир ниспустится на твою сень! Да с миром пребудут твои лары и пенаты и все домашние боги, и вся утварь от Гомера до урильника!».

Вяземский, почти так же как и Батюшков, употребляет «высокие» ораторские интонации и фразеологию, только еще более подчеркивая иронические срывы. Так заканчивая фрагмент «высокого» ораторского стиля, он обрывает его сдвигом в бытовой план:

«... Так ли объяснился я? Если так, то слезы брызнут из твоих глаз, потому, что я пишу со слезами. Сойду с треножника: мне надобно к обеду простыть». (№ 153. 1819 г. «Ост. Арх.», т. I).

Если Шишков и архаисты решительно разделяли бытовой, разговорный и книжно-литературный язык<sup>1)</sup>, то Вяземский завершал начатую Карамзиным борьбу за новый слог, за «разговорную» семантику и лексику. В «Записной Книжке» Вяземский писал:

«Наш язык происходит, пожалуй, от благородных, но бедных родителей... Славянский язык хорош для церковного богослужения. Молиться на нем можно, но нельзя писать романы, драмы, политические, философские рассуждения» (VIII, 39 ст.).

Письма «арзамассцев» дают картину борьбы разговорного интеллигентского языка со старым «славянским» слогом, с «библейскими» (по выражению Батюшкова). Эта борьба сказывается в ироническом разрушении «высокой» книжной семантики и «словенской» лексики («библейских»). Использование как словарных и фразеологических, так и семантически ощущаемых «библейских» в ироническом плане достигается помещением их в среду с бытовой, разговорной семантикой и лексикой или в подстановке под «библейский» бытовых, чаще всего «вульгарных» значений. Смешение «высоких славянских речений» с «низкими выражениями» и подмена книжной семантики семантикой бытового интеллигентского языка составляет одну из основных тенденций переписки, где «библейские» почти всегда даны в иронической функции:

«...ни в храмах божиих, ни на стогнах, нигде не укроешься от его нахальной музыки» (Хвостова). (Вяземский «Ост. Ар.» 179 стр. I т.)

или

«...первому (т. е. Жуковскому) посылаю я радость велию, а второму благодарность» (Тургенев «Ост. Ар.» I, 61 ст.).

<sup>1)</sup> См. у А. Шишкова: «Слог или язык», которым мы объясняемся в книгах, часто не приличен бывает разговорам». (Собр. соч., т. II, 433 стр.).

Стихия разговорно-бытовой лексики в дружеском письме очень разнообразна и перемешана с самыми различными словарными элементами. Интимно-дружеские прозвища, «европеизмы» (т. е. галлицизмы, германизмы и т. д., по выражению Вяземского), неологизмы, слова литературно-журнального оборота — смешиваются в общей амальгаме, растворяясь в интеллигентски-разговорном словаре.

Особенно важны для интимной окраски письма дружеские прозвища, словечки и вульгарно-нецензурная лексика, обостряющие ощущение бытовой интимности разговора.

Для распространения дружеских прозвищ большую роль сыграли арзамасские прозвища, послужившие основой для дальнейшего их «обинтимливания». Такова, например, судьба прозвища А. И. Тургенева «Эолова Арфа»<sup>1)</sup>. Впервые так обращается к нему Вяземский в письме от 4/XI 1815 г.: «Благодарю милую Эолу Арфу за присылку «Видения»...» (до этого Вяземский называл Тургенева всегда Александром Ивановичем или по фамилии). Дальше Тургенев постепенно из Эоловой Арфы превращается в «Александровскую Арфу» (№ 34, I т. «Ост. А.»), в «Александрову Ивановну» (№ 45, I т. «Ост. А.»); в «мою Тургешу» (№ 89, I т.), «милую Тургешку» (№ 42, I). Наконец, Тургенев окрещивается детским прозвищем «шушкой» («Ты шушка (маленький поминутно повторяет это слово)...» (№ 48, I) дальше «шушка» переделывается в «пушку» и т. д. Батюшков называется «Парни Николаевич» — здесь литературные ассоциации, — «Попинька» (намек на усматриваемое приятелями сходство с попугаем) — т. е. прозвища понятные и эмоционально значимые в дружеском жаргоне, в кругу одинаковых бытовых ассоциаций. Прозвище раз появляясь не исчезает, а закрепляется и постоянно мелькает в переписке. Помимо прозвищ ту же интимно-эмоциональную функцию несут уменьшительные и ласкательные обращения, как: «моя радость»,

---

<sup>1)</sup> Данное будто бы за бурчание в желудке.

«моя рожица», «голубчик», «душка» — у Вяземского; «голова моя ипохиоходрическая» — у Батюшкова и т. п.). Ту же функцию несут слова с часто встречаемыми уменьшительными суффиксами («стишки ваши прочтены...» Тургенев).

Еще важнее роль чрезвычайно распространенной вульгарной и нецензурной лексики. Ее функции в той «нелитературности», резкости и дружеской интимности, которая и в устной интеллигентской речи, выделяется как непривычный слой.

Вяземский не только восхищается «сальностью писем» Галиани, но и пишет о своем «пиндарическом сквернословии» «защитительное слово»:

«Я Карамзиным все подробно пишу. Жуковский показал им мое письмо: с ним я позволяю себе мочиться и ходить без ширинки. Мне не совестно, а стыдно. Впрочем, беды нет. У меня есть в голове и в обычае какие то порывы пиндарического сквернословия. Это от избытка веселости, которая упряталась в чулок неблагопристойности» (№ 154, 1819 г. «О. А.», I т.).

Вульгарная «запретная» для обычного интеллигентского языка лексика, принадлежащая целиком к тому же явлению кружкового жаргона, что и прозвища и «словечки». Этот «арзамасский жаргон» представляет собой крайнее выражение той стихии разговорно-интеллигентской речи, которую вливают письма в литературный язык начала XIX в. В моменты усиленного языкового творчества появляются неологизмы. Не останавливаясь на неологизмах переводного типа, против которых яростно выступал Шишков (см. II ч. Соб. соч. «Рассуждение о старом и новом слоге»), укажу на неологизмы кружкового жаргона. Их можно найти уже у Карамзина и Батюшкова, но особенно изобретателен был Вяземский. Часто встречаются неологизмы литературного жаргона вроде: «прелесть как хвостовато» (Тургенев № 259) или «разные арцыдурачества» (от Арцыбашев — у Вяземского) или просто дружеского жаргона: «тень свою пришлю, когда найду теносы-

мателя» (Карамзин), «Я сделался... янькою» (у Батюшкова), «ослы сделалась себьедами», «рабскидумцы» (Вяземский). Все эти лексические «крайности» выделяются на основном фоне интеллигентского словаря с «европеизмами», «книжными» и «разговорными» лексическими рядами.

Обилие иностранных речений, иногда вставленных целыми фрагментами, завершает «пестроту» языкового материала.

## 12

Стихия интеллигентской речи разрушала и сменяла книжную словесную семантику, подставляя под «библейзмы» новые значения. Кружковый жаргон принес с собой углубленное внимание к оттенкам слова, использование его побочных ассоциаций и разрушение общих номинативных значений конкретно-бытовыми. От кружка, от салона пришла в письмо и та семантика намеков, которая состоит в игре на связанных со словом бытовых, интимных ассоциациях, известных узкому кругу лиц, позволяющих использовать слово, как знак этих ассоциаций. Недаром, Вяземский говорил, что он «преимущественно писал для тесного кружка избранных», а нам теперь для понимания рассыпанных в письмах намеков требуются тома примечаний и розысканий. «Намек» обычно переходит в каламбур, в «игру слов», в комическую метафоризацию основанную на несовпадении обычного и интимно-кружкового значения слова<sup>1)</sup>.

Очень часто слово, приобретшее в дружеском кругу свое особое «интимное значение» свой новый эмоциональный тон прoderгивается в разнообразнейших семантических положениях сквозь ряд писем. Такова,

---

<sup>1)</sup> Такое отношение к слову выработалось, как, вообще, в «салоне» той эпохи, так и в кружке «арзамасцев», где высоко ценилось остроумие и *sausage*, (см. хотя бы статью Вяземского «Дополнительная Москва»), но в «Арзамасе» был более литературный круг и более интимное объединение.

например «игра» с «камергерским ключом», полученным Тургеневым. С этих пор «ключ» обслаивается рядом новых «интимных значений» и оттенков, которые мелькают постоянно на всем протяжении переписки Вяземского с А. Тургеневым. В начале имеем случайное упоминание о «ключах к заднице» (Вяземский, № 97, 1818 г.), затем, с получение Тургеневым «ключа» эта острота подновляется различными метафорическими намеками: («Ты смешон, что на ключ сердисься. Но, впрочем, это в порядке. Римское правительство венчало голову — наше венчает ж...»). (№ 164. 1819 г. Вяземский) или в виде дружеского обращения «ключник души моей», доходя до каламбурной игры с омонимическими значениями («Ключ тебя совершенно избаловал, и с тех пор возрождение твое пошло, как ключ ко дну». Вяз. № 173, 1819 г.) и т. п. Внимание к семантике слова еще ярче видно из той этимологизации, которой подвергаются попавшие в письмо слова, часто доходящей до фонетического изменения слов. Эту «каламбурную этимологизацию» имеем и в произвольном разложении и осмысливании слов («настоящий Вальтер скот») и в построении каламбурных неологизмов вроде «цендура» (Вяземский) и в массе иных случаев. Например, в письме Вяземского А. Пушкину от 1828 г. (Письма Пушкина 9 т. 69 ст.):

«Я всю зиму проведу в здешнем краю. Я говорю, что я остепенился, потому что зарылся в степь.

«Лужники»<sup>1)</sup> переделывается в «нужники» и дает повод каламбурам и намекам в целом ряде писем.

Таким образом, «случайные» намеки и каламбуры начинают бытовать в письме. Отсюда идет и шутливая метафора, реализуемая в вещном бытовом плане. Вяземский и Тургенев обычно метафору, и так уже резко сталкивающую два противоположные плана, реализуют в «домашнем» плане, путем наделения второго мета-

---

<sup>1)</sup> «Старец из Лушников», т.-е. Каченовский, с которым шли тогда полемики из-за Карамзина.

форического ряда конкретными, детальными признаками. Таков, например, целый ряд метафор с едой<sup>1)</sup>.

«Твои письма — объединенье... они как закуска к водке, должны возбуждать тебя к аппетиту. Я так обрадовался этой метафоре, что у меня и слюни текут, а я еще и кофе не пил...» (Тургенев, 1819 г., № 176).

Такая метафоризация с переводом в вещественно-бытовой план соответствует всей семантической тенденции дружеского письма. С другой стороны, во многих письмах имеются перифразы и метафоры «высокого» стихового или ораторского стиля. В этих случаях происходит то же, что и с «ораторской» интонацией.. «Стиховая» или «ораторская» семантика «высоких жанров», примененная к прозаическим бытовым явлениям или перемешанная с разговорными и вульгарными элементами, сразу же переводится в иронический план.

«...Василий Львович, как разумеется, читал ее [т. е. похвальную речь], бил себя по ж... , тер руки, хохотал, орошал всех росой уст своих<sup>2)</sup> и в душе повторил клятву и присягу боготворить Дашкова и дивиться каждому слову его» (Вяземский, № 3, 1812 г.).

Не менее часты «патетические» «философические» фрагменты, неожиданно кончающиеся грубым ироническим «срывом», когда стиховая или ораторская перифраза приобретает не комическую, а контрастно патетическую окраску. Здесь резкое несовпадение двух семантических рядов ведет к подчеркиванию чуждой письму среды:

«...Но что развертывать свиток жизни, кочующей без цели, без надежд! Жизнь наша идет куда глаза глядят, жизнь наша бродит, а не подвигается. Шатаемся по проселкам; большая дорога заросла

<sup>1)</sup> Здесь еще могут иногда быть и интимные ассоциации с обжорством Тургенева.

<sup>2)</sup> Курсив мой. Н. С.

травой... Завалена грязью. Где найдем Вельяшева для устройства такого шоссе? Ни Пуколова, ни Аракчеев не родят его!» (Вяземский, № 263, 1820 г.).

«Проповедническое» развертывание перифразы неожиданно обрывается полуциничным намеком, сигнализирующим «вставленность» патетики.

Эта боязнь патетики, и «высокой» перифразы последовательно завершает борьбу против канонических жанров и книжно-поэтического языка.

В итоге беглого обзора «дружеских писем» намечаются следующие выводы:

1. Дружеское письмо по своей историко-литературной функции являлось фактом литературы.

2. Дружеские письма представляют группу писем, объединенных аналогичными стилистически-языковыми тенденциями — этим они выделяются из общего разнообразия переписки начала XIX века.

3. Историко-литературный смысл дружеского письма в вливании в книжный традиционно-литературный язык элементов интеллигентски-кружковой устной речи.

4. Борьба за жанры и за язык делает из письма лабораторию—неканонизованное литературное явление — где идет разрушение «высокого» (прозаического и стихового) канона, через ироническое «смещение» и пародирование.

5. Дружеское письмо ориентируется на формы устной речи, пользуясь одновременно «односторонним диалогом» и «прерывистым монологом». Этим оно исторически предшествует сказу.

6. Кружковая, «арзамасская» атмосфера создает «интимную» семантику, в корне меняющую отношение к слову. Слово использовано для «намёка», для «игры» на «интимных» и бытовых его значениях.

## ВЯЗЕМСКИЙ-ЛИТЕРАТОР

### 1

П. А. Вяземский вошел в историю русской литературы преимущественно под знаком своих личных и литературных связей с крупнейшими деятелями начала 19-го века. Почти во всех (впрочем, крайне немногочисленных и необстоятельных) исследованиях, какие имеются о Вяземском, мы встречаемся с указанием на то, что он был замечательным писателем своего времени. Но оценка эта в значительной мере затемняется вкоренившейся историко-литературной ассоциацией: имя Вяземского механически вызывает имена Карамзина, Жуковского, Пушкина — в конечном счете сам Вяземский куда то проваливается, и «замечательным писателем» оказывается не столько он сам, сколько Карамзин или Пушкин.

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

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

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

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

Творческая работа Вяземского охватывает период в 66 лет: от 1811-го по 1877 год. В настоящей статье в качестве вспомогательного материала использованы и поздние произведения Вяземского, но темой ее является Вяземский, как деятель 10-х, 20-х и 30-х годов. Это дробление не насильственно и оправдывается историей: по причинам, которых придется коснуться ниже, Вяземский, примерно, к исходу 40-х годов, перестает существовать для современности; на тридцать лет с лишним он заживо похоронен.

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

## 2

Невозможно оперировать теоретическими и критическими высказываниями писателя, не уяснив предварительно импульсы этих высказываний. Принадлеж-

<sup>1)</sup> «Переписка Пушкина», т. I, стр. 102.

ность к различным традициям и хронологическим слоям литературной эпохи, различие в познаниях, интересах, журнальном темпераменте — все это образует типы критиков настолько неоднородные, что результаты их деятельности уже не поддаются сравнению.

Укажу для примера на такие, почти сосуществующие в первой половине 19-го века, явления, как, хотя бы Мерзляков с его догматической поэтикой, Любомудры, с философскими обоснованиями, Полевой с его публицистической подоплекой,—очевидно, что все это люди, которые, говоря об одном и том же произведении, говорили о разных фактах. При попытках отыскать импульсы суждений писателя, всегда возникает вопрос — не определились ли эти суждения принадлежностью к той или иной литературной школе.

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

Для меня здесь существенным является не вопрос о русском романтизме<sup>1)</sup>, но вопрос об отношении к нему Вяземского, и в особенности вопрос о том, как сам Вяземский оценивал свою роль адепта этого направления. Здесь мы сталкиваемся с самым незамаскированным скептицизмом. Вяземский решительно настаивает на неопределенности понятий классического и романтического (характерно, что в статьях и письмах термину «романтизм» у него неизменно предпосылается эпитет «так называемый»); всякие формулировки он встречает враждебно, особенно философские,

---

<sup>1)</sup> Сошлюсь на работу Ю. Н. Тынянова «Пушкин и Арханглы» (печатается в «Сборнике Исслед. Инст. при Ленингр. Гос. Унив.»).

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

которые основывались на двойственности человеческой природы «вещественной и духовной, внешней и внутренней», в них Вяземский усматривает «более мистицизма, чем лучезарной критики».

Наиболее отчетливое выражение своего взгляда Вяземский дал, так сказать, по памяти, в очень поздней (1876 г.) «Приписке» к статье об Озерове: «В это время (т. е. в 20-х годах. Л. Г.) значение романтизма не было вполне и положительно определено. Не определенно оно и ныне. Под заголовком романтизма может приютиться каждая художественная новизна, новые приемы, новые вззрения, протест против обычаев, узаконений, авторитетов, всего того, что входило в уложение так называемого классицизма, — вот и романтизм, если обнажить его от всех исторических, философических умозрений и произвольных генеалогических, родовых и племенных соображений, которыми силились облечь его».

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

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

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

От первых своих литературных шагов и до последних, Вяземский пользуется каждым случаем для того, чтобы говорить о Карамзине, как о создателе русской художественной прозы и русской исторической науки; о Карамзине, как об идеале писателя и гражданина. «Все русское просвещение начинается, вертится и сосредоточивается в Карамзине»<sup>1</sup>). Этого никто из карамзинистов, кроме Вяземского, не мог бы написать

---

<sup>1</sup>) Письмо к Пушкину. «Переписка Пушкина», т. I, стр. 362.

даже под свежим впечатлением смерти учителя. Пафос карамзинизма несомненно достиг в Вяземском своего апогея.

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

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

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

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

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

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

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

Вяземский пишет по этому поводу: «Если все уже свершилось (т. е. если успели напечатать. Л. Г.), признаюсь в слабости: буду рад, ибо я только (разумеется, в этом случае) для обряда повинуюсь Николаю Михайловичу, как в царствование Павла не носил бы круглых шляп, в твердом уверении, что надобно всегда повиноваться закону, пока признаешь его власть; но с тем же твердым уверением в душе и совести не благоговею пред сей его волею, хотя и благоговею пред изящным ее источником. У каждого свой образ мыслей»<sup>1)</sup>.

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

Если распространить мысль, выраженную в письме к Тургеневу и на чисто-литературные отношения, то в них многое уясняется и рассыпающиеся факты сразу находят свое место. И в первую очередь факты резких расхождений во вкусах и взглядах, в связи с фактом замалчивания этих расхождений. Карамзин оказывается флагом, выбрасываемым во имя сохранно-

---

<sup>1)</sup> «Ост. Арх.», т. I, стр. 221.

сти определенных традиций и в силу условий литературной борьбы. Это закон, которому повинуются принудительно и демонстративно, но который не мешает иметь «свой образ мыслей».

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

Здесь было бы неуместным входить в рассмотрение вопроса о сущности карамзинизма и его наиболее отчетливой группировки — Арзамасе. Отмечу только, что то, что я пыталась установить в отношениях Вяземского к Карамзину, может рассматриваться как общеарзамасское настроение; с той разницей, что для некоторых арзамасцев культ Карамзина становится уже почти казенной обрядностью, поскольку он лишен тех элементов личного благоговения, которые так сильны в Вяземском (и, пожалуй, в Жуковском). Отношение Пушкина к Карамзину было неровным и сложным, в отрицательную сторону оно доходило до резких эпитетов. Но и среди арзамасцев старшего поколения не все обстояло благополучно: Ал. И. Тургенев в письмах иронизирует над «Марфой Посадницей», которую он находит «слишком ученой для своего полу и своего времени». А после выхода карамзинского «Похвального слова Екатерине II», он заявляет (разумеется, под влиянием минуты) о том, что стал «вечным врагом» Карамзина<sup>1)</sup>.

Батюшков пишет в 1810 г. Гнедичу о своих первых встречах с Карамзиным: «всех замечаний, сделанных мною, не сообщу, а скажу тебе, что я видел автора Марфы упоенного, избалованного беспрестанным курением, и более ни слова» — умолчание почти недву-

---

<sup>1)</sup> См. «Арх. бр. Тургеневых». В. 2. Спб. 1913 г.

смысленное. В письмах к Гнедичу, Батюшков инок забавляется довольно злыми стилистическими пародиями на Карамзина. (Одну из таких пародий устанавливает Л. Майков в примечаниях к III т. соч. Батюшкова) и т. д.

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

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

Это и не могло быть иначе: Карамзин был совершенно неприспособлен к роли активного руководителя школы. По темпераменту и по убеждению он чуждался всяческой полемики и кружковщины. Кроме того, к началу 19-го века Карамзин-историограф не только перестает писать стихами и художественной прозой, но перестает ощущать себя писателем. (Характерна в этом отношении атрофия литературных интересов, которая сказывается в его поздних письмах, даже к таким людям, как Вяземский и Дмитриев).

Оторванность от живого литературного дела уясняет то обстоятельство, что Карамзин, при всей своей симпатии к Арзамасу, подошел к этому явлению со стороны, как к чему то, что заслуживает его сочувствия, но не имеет к нему прямого отношения и, во всяком случае, ни к чему его не обязывает. В отзывах Карамзина об Арзамасе и арзамасцах (см. его письмо к жене 1816 г.) чувствуется благожелательный старший друг, но никак не вождь, сознающий себя источником и законодателем мнений данной группировки.

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

### 3

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

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

В дальнейшем, говоря о карамзинизме, я буду иметь в виду не позицию «младших карамзинистов» (термин Ю. Н. Тынянова) — явление сложное противоречивое и промежуточное, но позицию самого Карамзина. Последняя во многом прямо восходит к литературной жизни 18-го века, т. е. к «так называемому» (пользуясь выражением Вяземского) русскому классицизму. Самому Вяземскому это сопоставление не было чуждо: И. Дмитриева, ближайшего соратника Карамзина, в деятельности которого Вяземский усматривал реформу русского стиха, аналогичную карамзинской реформе русской прозы, Вяземский все же признает «строгим классиком по его литературным вкусам». Критики и историки литературы, начиная от Шевырева<sup>1</sup>, в своих отзывах о Вяземском, отмечают обычно некоторую двойственность его направления; причем целый ряд фактов относится за счет «классицизма», в плане биографическом за счет того, что Вяземский воспитался на французской классической литературе. Между тем, Вяземский с чрезвычайной легкостью, хотя и не навсегда.

<sup>1</sup>) См. «Москвитянин», 1848 г., № 5.

отделяется от своих французских симпатий. 10-ые и 20-ые годы — это период ожесточенных нападков на «французов». Но в полемическом пылу Вяземский не всегда в силах освободиться от того, часто бессознательного, наследия русского 18-го в., которое досталось ему через Карамзина. К этому именно истоку следует отнести многие моменты теоретической поэтики Вяземского; и в первую очередь стилистический пуризм; Вяземский на протяжении всей своей деятельности сохраняет отвращение к чересчур заметным рифмам, к «soncetti», к «стихотворческим накладкам, которыми облепливают прозу» — ко всему, что он называл «яркими заплатами» слога. «... Эти яркие заплаты доказывают бедность употребившего их и не имевшего способов, или умения, сшить все платье из цельного куска». (Записная Книжка, 1825 г.).

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

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

Наконец, среди импульсов и критериев Вяземского «оценщика» существеннейшую роль играет представление о сравнительной «высоте» литературных произведений. Сам критерий восходит к 18-му веку с его тремя «штилями», применение же этого критерия производится Вяземским в общем на основе традиций старшей карамзинской линии: традиций М. Муравьева, Карамзина, Дмитриева.

Разумеется, в 19-м веке понятия «высокого» и «низкого» существенно видоизменились, примени-

тельно к новым жанрам и «новому слогу», но самый принцип разделения остался. В этом отношении характерна та упорная враждебность, которую Вяземский проявляет по отношению к принципиальным «снижателям» литературы, в частности к представителям натуральной школы.

Для Вяземского, исследователя Фонвизина, превосходно знавшего и любившего «грубую» русскую комедию 18 века,—грубое привычно ассоциируется с карикатурным и комическим. Для него натурализм был прежде всего не натурален; он полагает, что именно новые нравоописатели «стали сочинять нравы и выдумывать лица». «Мало ли что есть в народном и человеческом быте? Искусству незачем кидаться с жадностью на эти непотребства и печальные исключения» (1830 г.). Вяземский, при случае, смеялся над «целомудренными опасениями» в литературе, но по его представлению «низкая» тема является принадлежностью определенных жанров. Жанры эти приемлемы и ценны только до тех пор, пока они не покушаются вытеснить из литературы высокую тему и героический характер<sup>1)</sup>. Но натурализм, поскольку он претендует на захват всей литературной сферы, по мнению Вяземского, основан на предвзятом и неестественном отборе фактов, который искажает художественную и жизненную правду.

А в статье 1855 года он пишет: «Литература обратилась в какую то следственную комиссию низших инстанций... Они (писатели) следят за злоупотреблениями мелких чиновников, ловят их на месте преступления и доносят о своих поимках читающей публике... Оно (господствующее направление) отклоняет нашу литературу от путей, пробитых Ка-

---

<sup>1)</sup> Героическая поэтика Вяземского характеризуется своеобразным литературным утилитаризмом. 12-ый год, Наполеон, Байрон—все это рассматривается как тема. Особенно «хорошая тема» — смерть Байрона. В 1824 г. Вяземский пишет: «Байрон мертвый — это океан поэзии. Надеюсь... на Пушкина». «Я сам брюхат смертью Байрона прозой. но ожидаю инструментов».

рамзиным, Жуковским, Пушкиным». В дальнейшем явление это объясняется отчасти отсутствием крупных авторских дарований, и тем, что «область нравственно-прекрасного и возвышенного не всем доступна».

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

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

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

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

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

«Он (Херасков) не худой стихотворец, а хуже. Чистите, чистите, чистите ваши стихи, говорил он молодым людям, приходившим к нему на советывание И свои так он чистил, что все счищал с них: и блеск, и живость, и краску». И на следующей странице: «Петров иногда тяжел и всегда неправилен, но зато каждый стих его так и трещит. У Петрова стих трещит, у Хераскова...<sup>1)</sup>». («Записная Книжка»). И все же Вяземский к явлениям 20-х, 30-х годов часто подходит с теоретическими навыками начала века, эпохи ему органически близкой.

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

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

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

---

<sup>1)</sup> Цензурный пропуск.

ния литературного языка разговорным, а по новой линии внедрения диалектических и «археологических» <sup>1)</sup> элементов — и Вяземский проходит мимо таких явлений, как Даль, Вельтман <sup>2)</sup>).

#### 4

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

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

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

Веселовский указал на существование, в фольклоре, особых оценочных эпитетов: «голубой», «золотой», «белый» и проч., которые применяются к самым неподходящим предметам. Все дело в том, что конкретный смысл слова стирается, а остается эмоционально-

---

<sup>1)</sup> См. в настоящем Сборнике статью Б. Я. Бухштаба о Вельтмане.

<sup>2)</sup> С этим связана участь собственной стилистической практики Вяземского; в 20-х, 30-х годах он считал, что русский язык надо «коверкать», и в своем слоге чрезвычайно дорожил тем, что Карамзин, Жуковский, Ал. Тургенев называли его «грамматическими ошибками». В книге о Лермонтове Б. М. Эйхенбаум указывает на то, что Марлинский, Даль, Вельтман, Сенковский «гнули» прозу. Вяземский-сталист оперирует менее очевидными единицами: его интресует не лексическая пестрота (напомню его отвращение к «ярким заплатам»), но синтаксический сдвиг и смысловый неологизм. В результате — сложная стилистическая работа Вяземского остается скрытой от широкой литературы.

оценочная значимость. Нечто подобное может происходить и в критике; и когда, например, Шишков приводит карамзинскую прозу, в качестве примера темноты и высокопарности, а отрывки из Ломоносова, в качестве образцов «естественности, простоты» и «подобий обыкновенных и всякому вразумительных» («Рассуждение», стр. 58), то делается это в силу эмоциональной инерции; в силу оценочной значимости (положительной или отрицательной) этих определений.

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

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

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

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

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

Н. Кульман в своей статье «Вяземский, как критик»<sup>1)</sup> указывает на то, что в России конца 18-го и начала 19-го века существовала критика двух родов: «эстетическая» и «стилистическая», причем сущность последней усматривает в «охоте за неточностями и неправильными выражениями». Кульман упускает из виду, что жертвами «охоты» становились друзья наравне

---

<sup>1)</sup> «Изв. Отд. русск. яз. и сл. А. Н.», 1904 г., кн. I.

с врагами. Воейков «придирается» к Пушкину, но Пушкин, Тургенев, Вяземский, вооружившись Грамматикой и Логикой, усердно «придираются» друг к другу.

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

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

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

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

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

Рассмотрение же словесного материала произведения в плотную считалось, очевидно, черновой работой по формированию литературы, — и эта интимная мастерская оставалась закрытой для читателя.

В печать «стилистическая» критика выносится, действительно, главным образом в порядке полемических придинок.

## 5

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

Органический историзм<sup>1)</sup> привел Вяземского к ряду положений, которые только гораздо позже вошли в русскую науку, в качестве предпосылок методологии истории литературы.

Так, например, в 1827 году Вяземский пишет: «По большей части, не говорю уже для читателей, но и для наших писателей, каталог старинных русских стихотворцев заключается в нескольких именах почетных. Любопытство наших литераторов не взыскательно: они знают историю своей литературы, как многие знают историю человеческого рода, по именам некоторых счастливых». Наряду с этим требованием внимания к массовой литературе и второстепенному писателю, у Вяземского встречаются мысли о путях литературной преемственности, очень близкие к эволюционным теориям некоторых новейших русских исследователей: «Как знать? Может быть внуки наши, если помянут старину, то перескочат через наше поколение и возобновят прерванную связь с поколением, которое нам предшествовало. Мы не говорим здесь исключительно

---

<sup>1)</sup> Об историзме Вяземского говорил еще Шевырев («Москитянин», 1818 года, № 5), а впоследствии Кульман. Последний относит его за счет влияния французских историков и теоретиков.

о Русской литературе, но вообще о литературе Европейской».

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

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

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

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

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

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

с которыми Вяземский мог соглашаться или не соглашаться; может быть и не готовыми стихами и повестями, но новаторством — реформой слога и темы.

Выше уже говорилось о том, что группа явлений, условно названная «русским романтизмом», осмыслиется и принимается Вяземским именно под знаком «новизны», эволюционной своевременности. Самые противоречия Вяземского-карамзиниста и Вяземского-«романтика» увязываются в его динамическом восприятии литературного процесса.

Впрочем, деятельность враждебных группировок, в частности, младо-архаистов<sup>1)</sup>, имела не менее глубокое эволюционное значение, что не мешало Вяземскому вступать с ними в ожесточенную борьбу. Отдельные положения, корни которых следует искать именно в глубине антикарамзинистских течений, могли проникнуть и проникли в кругозор Вяземского, но это нисколько не отразилось на его формальной позиции. Широта исторической концепции Вяземского имела свои пределы, за которыми он выступает вооруженный всей нетерпимостью, всей принципиальной близорукостью журнального полемиста. Жизнеспособность таких явлений, как критика, полемика, рецензия, проверяется по интенсивности тех толчков, которыми они раскачивают литературу. И здесь нетерпимость является незаменимым ферментом. Ученый может позволить себе стремиться к тому, чтобы понять все. Критик, поскольку он хочет быть критиком, должен многого не понимать. Он погибает только тогда, когда перестает понимать что бы то ни было, как это случилось с Вяземским впоследствии.

Но в пору расцвета, Вяземский придерживался очень определенного взгляда на обязанность критика. Он считает русского читателя «практическим самоучкой» и требует для него «твердой почвы рецензии практической». (В частности с этой позиции велась борьба против «метафизической» критики Любомудров. «Я

---

<sup>1)</sup> См. «Пушкин и Архаисты».

не дам шиллинга за всего вашего Шеллинга», пишет Вяземский Тургеневу).

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

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

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

## 6

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

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

Существует ряд писателей (Ломоносов, Державин, а для младшего поколения — Дмитриев, Карамзин) по

отношению к которым нарушение пиэкета считается, независимо от литературных симпатий, неприличным и достойным только журнальной «сволочи».

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

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

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

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

Пушкин, впрочем, никогда не являлся для Вяземского до конца «законной литературной властью». Те возможности литературного бунта, которые Вязем-

ский угадывал в Пушкине, должны были внушать ему опасения; сам Вяземский тоже любил бунтовать, но бунтовал всегда благоразумно.

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

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

Но Вяземский с его историческим чутьем, с его интересом к социальным условиям не мог остановиться на унаследованной от XVIII-го века концепции высокой писательской личности. Он очень хорошо понимал, что 19-й век принес новые формы литературного быта. «В то время (т. е. в 60 годах XVIII-го в.), писал он в 1830-м, литература не была еще промыслом; это показывает недостаток или младенчество просвещения: ибо труды, не окупающие себя, не дают независимости которая должна быть благодетельным следствием каждого звания и предприятия. Может быть, в сей безвыходности Русского авторства должно искать одну из основных причин задержания нашего в успехах просвещения: весьма немногие могли совершенно предаваться трудам ума, и почти все должны были разделить между разными званиями силы свои, способности и время. Не видя выгоды быть артистами, у нас были одни аматеры».

Державин или Дмитриев, разделившие свои силы между званиями автора и министра, представлялись явлением величественным, но отжившим свой век. История требовала писателя-профессионала. Любопытно, что уже в XVIII-м в. Вяземский находит прообраз журнального полемиста. В 1830 г. он пишет о Сумарокове: «Он первый внес себя и окружающую жизнь в литературу... Оно и величайшая и незабвенная его заслуга. Ломоносов со своими одами царствовал на Олимпе... вдалеке от текущей жизни и почти вне ее. Сумароков был действующим и запальчивым лицом

в явлениях общественной жизни: памфлетами, эпиграммами, изустными колкостями... Он не только первый в свое время, но и позднее едва ли не единственный у нас писатель-боец, входивший в борьбу с жизнью на площади, на открытом поле».

Для 19-го в. искомый писатель мыслится уже конкретно, как деятель, ориентированный на журнал и на публику<sup>1)</sup>.

В 60-х, 70-х годах, когда печать замалчивала деятельность Вяземского, он афишировал равнодушие и уверял, что всю жизнь писал «для избранных», но ж и в о й Вяземский начала 20-х годов смеется над сборниками Жуковского «Для немногих» и пишет Тургеневу: «Мир начинает узнавать, что не народы для царей, а цари для народов; пора и вам узнать, что читатели для писателей, а писатели для читателей»<sup>2)</sup>.

Представление о писателе, состоящем на службе у общества, естественно привело Вяземского-историка литературы к биографизму и документализму. Свои исследования о Дмитриеве, Озерове, Фонвизине он называет первыми попытками «вроде Биографической Литературы». Впрочем, в них заключалось меньше биографии и больше истории литературы, чем во многих позднейших трудах, которые назывались историко-литературными. Вяземский строит биографию не путем

---

<sup>1)</sup> В этой связи становится ясным, что аргумент «литературного аристократизма» выставлялся не против профессионала-журналиста, как такового, но против «черного» журналиста (благо Булгарин и Греч пользовались репутацией грязных дельцов, доносчиков и чуть ли не полицейских шпионов), монопольно завладевшего прессой. В 20-х годах не только Пушкину, но и Вяземскому не разрешили бы своего журнала — по «неблагонадежности» — и в борьбе против Булгаринской монополии Вяземский одно время пытается опереться на демократического профессионала Полевого, с которым он издает «Моск. Телеграф».

<sup>2)</sup> «Ост. Арх.», т. I.

безразличного собирания фактов, а путем отбора тех фактов, которые могли осветить интересовавшие его вопросы — именно литературную и гражданскую личность писателя.

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

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

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

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

опытность, так сказать, нравы и живое выражение общежития». Здесь характерная подстановка — общежитие вместо общества.

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

«Дробь жизни», в виде заметок, куплетов, записок, писем на практике культивировались в первой половине 19-го века, — у Вяземского эти формы находят отчетливое теоретическое и историческое обоснование. Он с особым вниманием выискивает и отмечает всякое новое явление в этом ряду. Например, о знаменитых «афишах» гр. Раstopчина, которые представляли собой род патриотической «агитки» 12-го года, он замечает «(они) были новым и довольно замечательным явлением в нашей... гражданской литературе». Но поскольку нужно «ввести жизнь в литературу и литературу в жизнь» (Вяземский несколько раз повторяет эту формулу), постолько и художественное произведение не может не испытать на себе давления материала. «Поэту должно искать иногда вдохновения в газетах». Интересны в этой связи такие отзывы, как «Державин был в своих лучших одах горячий памфлетист и публицист», или о Сумарокове: «(он) часто переносит горячий памфлет в свои холодные комедии».

Впрочем не следует думать, что вся эта промежуточная словесность представлялась Вязем-

скому эквивалентом большой литературы; для него это особая область — господствующего материала, если и не обязательная для писателя, то обязательная для литератора. «Что мы за литераторы такие, что одною изящною словесностью питаемся и кормим?» (Письмо к Тургеневу).

Вяземский-прозаик никогда и не работал в области изящной словесности. Но в начале 19-го века для того, чтобы быть прозаиком, не требовалось быть беллетристом.

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

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

Унаследованный от 18-го века критерий «высокого» и «низкого» сказывается не только на Вяземском-теоретике, но и на Вяземском-писателе.

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

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

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

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

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

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

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

В рецензии же, в полемической заметке Вяземский близок уже к приемам, которые характеризуют

его «неофициальные» жанры, являющиеся практическим соответствием к его теории «житейской литературы».

## 8

На практике, для Вяземского основными формами промежуточной словесности являлись очерки мемуарного типа, «Записные Книжки», политические письма, наконец, письма частные<sup>1)</sup>.

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

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

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

---

<sup>1)</sup> О значении, которое придавалось в то время частной переписке, и о стилистической работе над письмом, см. в настоящем сборнике статью Н. Л. Степанова. Что же касается до исследования письма в его конструкции, то оно должно быть обставлено методологическими оговорками. Приходится учитывать бытовую функцию письма, как ответа, запроса, объяснения, сообщения. По отношению к каждой теме частного письма может быть поставлен вопрос — введена ли она по мотивам житейским, по мотивам объективной занимательности, наконец по мотивам стилистически-конструктивным. Приемы частного письма того или иного писателя проливают свет на приемы его произведений «для публики», но не могут быть признаны равнозначными.

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

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

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

Мне представляется, что исследование традиций «Старой Записной Книжки» предстоит произвести не по линии отыскания готовых конструктивных подоби<sup>1)</sup>, но по пути выяснения, так сказать, «материальных источников» ее составных частей.

Афоризмы, мемуары, анекдоты—все это были определившиеся жанровые явления, от которых Вяземский явно отправляется<sup>2)</sup>. В частности его анекдот (политический, литературный, светский) это настоящий «высокий» анекдот 18-го и начала 19-го века с историческими действующими лицами, -- и без обязательного пуанта. Наблюдается у него и традиционная циклизация

---

<sup>1)</sup> Я лишена здесь возможности остановиться на записных книжках Карамзина, Батюшкова, Гнедича и др. Укажу только, что по своему заданию и по составу, они представляют явление другого порядка. (В частности у Карамзина наблюдается установка на изречение в афористическом духе 18-го века, у Гнедича на рассуждение и т. д.).

<sup>2)</sup> Аналогичные «материальные источники» и в аналогичном направлении были использованы Пушкиным (ср. «Исторические анекдоты», «Разговоры Загряжской»).

ция анекдотов: например, собрание курьезов, объединенных под заголовком: «растрономические и застольные отметки, а также по части питейной».

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

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

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

## 9

Деятельность Вяземского прозаика в его «неофициальных» жанрах отправлялась от эпистолярной и мемуарной традиции 18-го и начала 19-го века, т. е. от явлений промежуточной словесности, но в какой то точке она пересекается с явлениями позднейшей художественной прозы.

30-е годы выдвигают требования нового материала — и материала, как такового. Теоретическая формула натуральной школы — это литература, усваивающая быт, — она в сущности совпадает с теоретической формулой Вяземского. Различное понимание объекта этого усвоения коренится в «аристокра-

тической» и «демократической» концепции литературы. Для Вяземского той внелитературной сферой, которая одна может поставить для литературы достойный материал, является высокая история, политика, гражданская жизнь, салон в его культурной роли. В 30-м году Вяземский пишет: «часть нравов — слабая часть журналов наших. Наблюдатели наши... близоруки, а между тем часто хотят описывать общество, которое видят только с улицы сквозь окна». Последнее крайне характерно: с точки зрения натурализма, писатель, напротив того, виновен тогда, когда он из окна смотрит на улицу.

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

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

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

## 10

Вяземский-литератор умер почти на 30 лет раньше не только Вяземского-человека, но и Вяземского-писателя. Писателем он остается до конца жизни, и писателем, вероятно, не менее талантливым, чем в пору расцвета:

но, как литератор конца 19-го века, он не имеет за собой литературы.

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

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

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

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

Между тем Вяземский просто не заметил всего, что связано было с дальнейшим развитием натуральной школы, с кристаллизацией, в 60-х, 70-х годах, психологического романа. Он подходит к новым явлениям с критерием слога, жанра — в той форме, в которой

они существовали в 20-х, 30-х годах, т. е. с ключом уже пережитых, иногда просто несуществующих вопросов.

Пожалуй, самым красноречивым свидетельством литературной смерти Вяземского является его статья 1868 года, в которой он касается «Войны и Мира». Историческая перспектива уже настолько затемнена для Вяземского, что он полагает, что «после «Ревизора» и «Мертвых Душ» нечего гоняться за Ильями Андреевичами, Безухими» (см. выше об осмыслении натурализма, как «карикатуризма»).

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

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

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

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

## РАННИЙ МАРЛИНСКИЙ.

### 1

А. А. Бестужев начинает свою литературную деятельность в самом начале 20-х годов и даже раньше. К раннему периоду относится проект издания журнала под характерным названием «Зимцерла» (ср. тяготение сентиментально-исторической повести ко всякого рода древне-русским мифологическим именам, хотя бы у Нарезного в «Словенских Вечерах»). Журнал, однако, не был разрешен цензурой и, кажется, не был приготовлен даже первый номер.

В эпоху 20-х годов Бестужев печатается много и при этом в самых разнообразных журналах: в «Благонамерённом», «Соревнователе Просвещения и Благотворения», «Литературных Листках» Булгарина, «Сыне Отечества», «Невском Зрителе». За один всего лишь год им были помещены в «Соревнователе» следующие статьи и заметки: «Определение поэзии», «Письмо Пбпа к епископу Рочестерскому перед его изгнанием», «Оратор», «Страсть спросить», «Критика на новый роман Вальтер Скотта — Кенильворт», «Учение — афоризмы из Бекона», начало большой работы о верховой езде, «Портретная галерея» и «День в трактире Английского городка», — все, по преимуществу, переводы.

Преобладание переводов не случайно. Во всю свою жизнь он не перестает пристально следить за ходом западно-европейской литературы, питая почти полное пренебрежение к отечественной словесности. Он выражается в письмах к братьям длинными полемическими тирадами по поводу Гюго и Бальзака и делает

очень скудные и скупые замечания по поводу Вельтмана, Загоскина, Даля.

За вычетом переводов у раннего Бестужева остается несколько больших рецензий (среди них и знаменитая, вызвавшая в свое время целую бурю, статья о переводе «Эсфири» Катенина) и значительное число критик и антикритик по поводу нападков на годовые обозрения Бестужева, печатавшиеся в «Полярной Звезде».

Наконец, в 1821 г. печатается сначала в «Соревнователе», а затем и отдельным изданием, Бестужевская «Поездка в Ревель». Жанру путешествий, посвящена в настоящем сборнике особая статья, почему позволяю себе уклониться от общего разбора «Поездки», ограничившись только указанием на то, что это путешествие относится к линии Карамзина-Дюпати, т. е. к той линии путешествий, которая строится как бы на двух параллелях: 1) путешествие, как таковое (внешний план), 2) описание «чувствований» и происшествий.

Характерен в этом отношении стиховой эпиграф самого Марлинского к «Поездке в Ревель»:

Желали вы — я обещал,  
Мои взыскательные друзья,  
Что б я рассказам посвящал  
Минутных отдыхов досуги  
И приключения пути  
Вам описал, как Дюпати.

«Вплетаясь в эту мемуарно-эпистолярную основу (путешествия) — пишет Т. А. Роболи—объективный и разнородный материал повестушек, сенок и проч., мотивируется, так или иначе, через восприятие автора. Таким образом, создается большая беллетристическая форма с естественной, как бы само собой мотивируемой, спайкой частей».

Однако, основной характер «путешествий» к началу 20-х годов, т. е. к моменту выхода Бестужева на широкую литературную дорогу, естественно должен был измениться. Из широко-развернутого материала повестушек, лирических отступлений, исторических очерков и пр. и пр. должен был дифференцироваться материал

для отдельных прозаических произведений. Роль путешествий была уже не столько в собирании, сколько в хранении накопленного материала. Так, один из эпизодов, записанных Бестужевым в «Поездке в Ревель», был им использован в качестве сюжета для рассказа «Ревельский турнир». Стилевой материал каламбуров, острот и сравнений размещен был по другим повестям. Среди более поздних произведений Бестужева есть «Листок из дневника Гвардейского офицера» и «Еще листок» из того же дневника, которые являются по существу не более как фрагментами «путешествия», имеющими, однако, вполне самостоятельное значение. Подобно тому, как лирическая поэма 20-х годов уже в 30-х начинает рассыпаться на мелкие самостоятельные «отрывки из поэмы» <sup>1)</sup>, так и материал путешествий начинает для Бестужева приобретать какое-то самостоятельное значение, развиваясь в отдельные новеллы <sup>2)</sup>.

Тот факт, что «Поездка в Ревель» принадлежит к линии Карамзина-Дюпати не случаен. О влиянии Карамзина на Марлинского уже говорилось, хотя и не в официальной истории литературы. Современники этого факта не заметили или же обошли его молчанием. Только Шевырев сделал попытку сопоставить Марлинского с Карамзиным: «Явился писатель одаренный пылким воображением, а еще более игрой остроумия. Он начал завивать и кудрявить простую, гладкую речь Карамзинскую: после классических, правильных стройных и оконченных форм, отзывающихся какой то холодностью однообразия, пестрота речи показалась чрезвычайно привлекательна. Сочли этот яркий блеск завитой формы за огонь, живость, силу; ужимку приняли за выражение души. Вот разгадка первому и быстрому успеху Марлинского, который явился противодействием

---

<sup>1)</sup> См. В. М. Жирмунский «Байрон и Пушкин». Academia 1924 г.

<sup>2)</sup> Повести «Замок Эйзен» придан посредством обрамления также характер эпизода из путешествия — она начинается так: «В последний поход гвардии, будучи на охоте за Нарвою» и т. д. То же и в повести «Замок Венден»: «Говорят, маршрут переменен, и наш полк станет в Вендене».

классической школы Карамзина. Его «Поездка в Ревель», первые повести и обзоры словесности, печатанные в «Полярной Звезде», сильно привлекли внимание читателей. Нравилось чрезвычайно это умение сказать все не просто, а как то иначе; бросались в глаза его сравнения не верностью природе, не красотой, а своею внезапностью и странностью».

Здесь Шевырев бьет себя своим же собственным оружием, анализируя влияние Карамзина на русский литературный язык и тем самым давая материал для аналогии между Карамзиным и Бестужевым. Бестужев не мог избежать хотя бы временного влияния Карамзина, как и всякий прозаик начала 20-х годов, как не избежал этого ни Нарежный, ни менее значительные авторы сентиментальных повестей начала XIX века; не мог он избежать этого влияния и как ученик Греча. Он сам признается в письмах своих, что он многим обязан Гречу: «Нравственным образом», пишет он в письме к Андрееву, «одолжен я им неоплатно, за прежнюю дружбу и добрые советы» и дальше: «Он, так сказать, выносил меня под мышкой из яйца; первый ободрил меня и первый оценил. Ему обязан я грамматическим знанием языка, если реже прежнего ошибаюсь в ятях, тому виной опять он же». И хотя впоследствии Марлинский писал Полевому что он, будучи близок с Гречем и Булгариным «здорово резал их», в искренности этого его заявления можно усомниться. И Греч, и Бестужев как будто условились в 20-х годах друг перед другом только расшаркиваться: после того как Бестужев в «Полярной Звезде» хвалил грамматические труды Греча, Греч в «Сыне Отечества» помещал весьма покровительственные отзывы о статьях Бестужева. Недаром из всех декабристов, о которых пишет Греч в «Записках о моей жизни», единственным обеленным и оправданным вышел Бестужев<sup>1)</sup>.

Сам Греч был ревностным поклонником Карамзина (несмотря на некоторое неодобрение общей «карамзи-

---

<sup>1)</sup> Н. И. Греч. Записки о моей жизни. Спб. 1886.

нолатрии», как он выражается в своих записках) и при этом поклонником Карамзина-новеллиста, а отнюдь не Карамзина-историка. (Ср. его отзыв. «И повести его, и «Письма русского путешественника» и статьи «Вестника Европы» написаны слогом приятным, естественным, чем отвергавшим прикрас, но и не гонявшимся за красотою... В слоге его истории видна принужденность, старание быть красноречивым, насильственное округление периодов: все искусственно, все размерено и не то, что прежде»).

Высказывания Марлинского о Карамзине в эпоху 20-х годов целиком еще зависят от Гречевской выучки: (Ср. его отзыв о Карамзине в 1822 г. «Он преобразовал книжный язык русский, звучный, богатый, сильный в сущности, но уже одичалый в руках беспаладных писателей и невежд переводчиков... Он двинул счастливою новизною ржавые колеса его механизма, отбросил чуждую пестроту в словах, в словосочинении, и дал ему народное лицо. Время рассудит Карамзина как историка, но долг правды и благодарности современников венчает сего красноречивого писателя, который своим прелестным, цветущим слогом сделал решительный переворот в русском языке на лучшее»).

Во второй половине своей жизни Марлинский резко меняет свое отношение к Карамзину. И характерно, что нападки свои на него он начинает именно с «Истории», ни словом не упоминая о Карамзине-новеллисте. Официально он еще как будто остается на прежней позиции, (статья о «Клятве при гробе Господнем» Полевого), но в письмах этого периода перемена уже совершенно ясна: «Никогда не любил я бабушку Карамзина, человека без всякой философии, который писал свою Историю страницу за страницей, не думая о будущей, и не справляясь с предыдущей. Он был пустозвон, красноречивый, трудолюбивый, мелочной, скрывавший под шумихою сентенций чужих, свою собственную ничтожность. Не таков Полевой...» и т. д. (Письмо к матери, январь 1831 г.).

И совсем уже откровенно в письме к Булгарину в 1834-м году:

«Я считаю Телеграф лучшим журналом по убеждению; История народа Российского (Полевого) лучше Истории Государства Российского; может быть я ошибоюсь, но искренно. То, что мне казалось красно за десять лет, теперь кажется иначе».

Итак, на протяжении всей литературной деятельности Марлинского, встречаем мы полное признание с его стороны Карамзина-новелиста и отход от Карамзина-историка, который в Истории своей возвращался к архаическим формам языка.

## 2

Одной из первых по времени повестей Бестужева была «Старинная повесть — Роман и Ольга», напечатанная в 1823 г. Эта повесть, носит на себе следы типичных штампов сентиментальных повестей того времени.

«Роман и Ольга» еще целиком заимствует из Карамзина и последующих сентименталистов ту гладкость и приятность лексики, тот средний стиль, ту типично-карамзинскую интонацию, которые так свойственны сентиментальным повестям начала 19-го века.

Как иллюстрацию того, насколько еще родственны в этой повести интонации Карамзина и Бестужева приведу один пример:

«Сердце ее летело к нему навстречу, но робость говорила ей «останься». Красавица повиновалась сему последнему голосу только с мучительным принуждением, с великою тоскою»... «и хотя тихой голос из глубины сердца, как будто бы из отдаленной пещеры, спрашивал ее: «что ты делаешь, безрассудная? но другой голос, гораздо сильнейший в том же самом сердце отвечал за нее «люблю!»

(Карамзин «Наталья, боярская дочь»).

«Красавица вырывалась напрасно: рассудок советовал ей «беги», сердце шептало «останься». «Что скажут добрые люди — повторял разум. «Что станется с милым, когда ты скроешься — замечало сердце». Еще борьба страха и стыдливости не кончилась, а Ольга нехотя, сама не зная, как уже сидела с Романом рука об руку.

(Бестужев «Роман и Ольга»)

Таких примеров можно привести много. Бестужев писал в примечании к повести «Роман и Ольга».

«Течение моей повести заключается между половинами 1396 и 1398 года... Все исторические происшествия и лица, в ней упоминаемые, представлены с неотступною точностью, а нравы, предрассудки и обычаи изобразил я по соображению и из оставшихся памятников языка. Я старался приблизиться к простому настоящему русскому рассказу и могу поручиться, что слова, которые многим покажутся странными, не вымышлены, а взяты мною из старинных летописей, песен и сказок».

Надо, однако, сказать, что слова, взятые из летописей песен и сказок, никому не показались странными: нападки на язык Бестужева на «варварское наречие» начались отнюдь не с повестей, а с литературных обозрений Бестужева, да и все попытки введения «странных слов» ограничились заимствованием из столь распространенных в то время песен Мерзлякова и Нелединского, весьма безобидных и принятых диалектизмов или песенных синтаксических оборотов <sup>1)</sup>.

Но эти сравнительно новые элементы лексики и синтаксиса случайны в разбираемой повести. Относительно языка и психологии героев своих исторических повестей, Марлинский сам впоследствии сделал любопытную оговорку (в одной из поздних повестей «Наезды»). После длинной сентенции, которую произносит один из героев повести, Марлинский замечает:

...«Я не ручаюсь, что подобные мысли кружились в голове князя — они прина-

<sup>1)</sup> Кстати, Бестужев сам дает указание на источник этих заимствований: три эпитафия в его повести взяты из «народной» песни. Два из них даны без указания источника и обработки их, повидимому, принадлежит самому Бестужеву, третий эпитаграф взят из Мерзлякова:

Как мне слушать пересудов всех людских.

Сердце любит, не спросясь людей чужих;

Сердце любит не спросясь меня самой.

Вся повесть «Замок Эйзен» представляет стилистическую обработку материала пословиц поговорок, с установкой на устную речь (именно на рассказ, а не на декламацию) рассказчика.

длежали не его веку, и еще менее его положению».

Эта оговорка напоминает ремарку Карамзина в повести «Наталья боярская дочь»: «Читатель догадается, что старинные любовники говорили не совсем так, как здесь говорят они; но тогдашнего языка мы не могли бы теперь и понимать. Надлежало только некоторым образом подделаться под древний колорит».

Однако, несмотря на это Бестужев и впоследствии продолжает ставить себе в заслугу введение «простого, настоящего русского рассказа». «Карамзин заохотил нас, — пишет он (в статье о Полевом), — к преданиям нашей старины; археологические попытки собрали кое какие элементы для романа. Исторические повести Марлинского, в которых он, сбросив путы книжного языка, заговорил живым русским наречием, служили дверьми в хоромы полного романа».

На эту фразу с жестокой иронией отозвался Белинский: «Всего страннее в Марлинском, что он с удивительной скромностью недавно сознался в таком грехе, в котором он не виноват ни душой, ни телом — в том, что будто он своими повестями отворил дверь народности в русскую литературу. Вот что так уж неправда! Эти повести принадлежат к числу самых неудачных его попыток, в них он народен не больше Карамзина, ибо его Русь жестоко отзывается его заветной, его любимой Ливонией». . . «Марлинский первый начал писать русские повести. Они были для своего времени тоже, что повести Карамзина для той эпохи. . .». И еще: «Народность их (исторических повестей Марлинского) состояла в русских именах, в избежании явного нарушения верности событий и обычаев и в подделке под лад русской речи, в поговорках и пословицах, но не более» <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ср. то, что говорил Белинский по этому поводу о Карамзине:

«Карамзин, вероятно, старался писать, как говорится» и «погрешность его в этом случае только та, что он презрел идномами русско о языка, не прислушивался к языку простонародному и не изучал вообще родных источников».

В одном из писем Бестужева к братьям Полевым, относящимся к началу 30-х годов, находим следующие строки:

«Да и кто у нас пишет? Или жители гостиных, которые раз в год прислушиваются к языку народа в балаганах и рады-рады, что выудят какое нибудь пошлое выражение, с которым носятся словно с писанной торбой. Это у них родимое пятнышко на маске. Весь прочий язык, сметана с разных горшков: что то кисло-сладкое, плавающее в сыворотке бездарности, и все это посыпано свинцовым сахаром личности или солодковым корнем лести: прекрасное лекарство от кашля, не от скуки. Или такие люди, которым, конечно, нечего лазить за х а р ч е в н ы м и выражениями, зато напрасен труд давать этим речам занимательность».

Именно это пренебрежение к подслушивающим язык народа в балаганах, заставило Бестужева сделать весьма кислый комплимент по адресу Даля: «Сказки Луганского стоят благодарности, хотя их достоинство все в памяти издателя» и «собственные вымыслы Луганского не очень удачны».

Нападки Белинского были справедливы. Лексика ранних повестей Бестужева находится все еще в пределах тенденций, намеченных Карамзиным-новеллистом. Но из цитированных писем ясно, что и позже, в 30-х годах, он остается чужд тем попыткам обновления литературного языка, которые так характерны для творчества Вельтмана, Погодина, Даля. Отсюда его пренебрежение к «подслушивающим язык народа в балаганах» и к «харчевным выражениям».

### 3

Основные устремления Бестужева в области организации «поэтической, вернее риторической» прозы (Шевырев) идут по двум путям: первый из них — усиленный ввод риторических интонаций (вопросительных и восклицательных) и пользование присущей риторическому стилю сентенцией; второй путь — специфическая ритмизация повествовательных и риторических фраз.

Среди ранних произведений Бестужева (едва-ли не самых ранних) находим мы любопытный отрывок, под заглавием «Нечто о глупцах» — напечатанный в «Соревнователе» 20-го года. Вся заметка состоит из ряда предложений, из ряда афористических форм, которые впоследствии будут впаиваться в повествование как авторский комментарий к поступкам, настроениям и речам героя.

При слабой дифференцированности в повестях 20-х годов рассказчика и героя рассказа — предложения эти входят также и в речи героев, создавая однообразный стилистический фон риторического монолога («Русские персонажи повестей Марлинского говорят и действуют как немецкие рыцари: их язык риторический в роде монологов классических трагедий» — Белинский). Бестужев очевидно любил эту форму, так как наряду с заметками, состоящими сплошь из цепи предложений (как «Нечто о глупцах»), у него есть несколько заметок, где предложения даны как отдельные мысли, связь которых мотивирована либо одним источником («Учение — Афоризмы из Бекона») либо же вовсе никак не мотивирована («Мысли из разных авторов» — «Соревнователь» за 1821 г.).

Аналогичных примеров много у Карамзина (к нему эта форма переходит повидимому из 18-го века). (Ср. хотя бы предложение вставленную непосредственно в повествовательную фразу — «ибо и крестьянки любить умеют» — «Бедная Лиза»).

Этот стиль, изобилующий афоризмами, впоследствии становится для Бестужева постоянным поводом для игры с ним; на этих предложениях будет он впоследствии строить каламбуры, сохраняя серьезность предложения, как таковой и противопоставляя ей целый ряд слов и словосочетаний, взятых из иной лексической среды. Таково каламбурное применение предложения. (Ср. хотя бы разговор лекаря с лейтенантом в повести «Фрегат Надежда» (та самая глава, которая вставлена в повесть по собственному признанию Бестужева «вовсе сверх комплекта»), где лекарь все время дает, носящие ха-

рактир сентенции, фразы со ссылками на знаменитых медиков, а офицер все время пародирует их).

Однако, в 20-х годах, под непосредственным влиянием стиля Карамзина, Бестужев еще не прибегает к этой игре низкого лексического окружения и высокой риторической сентенции, и поэтому вполне естественно стиль его еще остается всецело в пределах Карамзинского риторизма:

«Любовь девушки лед весенний: поплачет она, поскучает и другой жених оботрет ей слезы бобровым рукавом своей шубы».

«Неустрашимость мужчины вливает в грудь девушки какое то возвышенное к нему уважение, сочувствие дружит, сближает со страдальцем и любовь как тиховейный ветер закрадывается в душу».

«Беда юноше, когда ветреная красавица только думает что его любит, горе девушке, если она любит не ложно».

Сентенция является не только статическим (т. е. не участвующим в поступательном движении фабулы и в изменении ситуации), но и свободным (т.-е. вообще в фабуле не используемым) мотивом <sup>1)</sup>. Поэтому ввод ее в повествование сопровождается обычно, переходом из прошлого времени повествовательной фразы в настоящее время сентенции. Так, у Карамзина: «к тому же бедная вдова, почти безпрестанно, проливая слезы о смерти мужа своего — ибо и крестьянки любить умеют, — день ото дня становилась слабее и совсем не могла работать».

Также и у Бестужева: «Но мимолетны благие мысли в сердцах, закаленных в буйстве и гордости, в сердцах вечно укоряющих судьбу, а не себя, и мщение, ненависть, ревность закипели вновь сильнее прежнего.

Или: «Однако, по какой то пагубной страсти я не мог жить вовсе без людей, с которыми не мог ужиться. Такова то цепь общества; снять ее мы не в си-

---

<sup>1)</sup> См. Б. Томашевский. Теория литературы. Ленинград. 1925.

лах, а разорвать не решимся. Вступил на престол Годунов...» и т. д. повествование продолжается.

Таким образом сентенция приобретает вид как бы ремарки в течении повествования, являясь неотъемлемой принадлежностью риторического стиля Карамзина, а вслед за ним и Бестужева.

Стиль «поэтической» прозы не ограничивается однако, авторским комментарием в виде сентенций — ремарок. Повествовательный стиль в этой прозе приобретает специфические фразовые конструкции, которые являются столь же частыми у Бестужева, как и сентенция. Я говорю о риторических вопросах и восклицаниях, превращающих новеллу в некоторое подобие лирической поэмы. Как только мы подходим к прозе Бестужева с этой точки зрения, к ней становится приложимой следующая мысль Б. М. Эйхенбаума, высказанная им, в работе своей о мелодике стиха по поводу поэзии Жуковского:

«Рассуждая совершенно априорно, мы предвидим, что в напевной лирике найдем предпочтительный выбор некоторых речевых интонаций, как материала для мелодической обработки. Естественно, что такими избранными интонациями должны оказаться характерные для эмоционально-окрашенной речи, а не преобладающие в речи деловой или чисто повествовательной. Иначе говоря — это должны быть интонации вопросительные и восклицательные».

И в прозе Бестужева, рассуждая совершенно априорно, мы должны найти предпочтительный выбор этих интонаций, несущих на себе функцию создания специфического стиля, прозаической речи. Особенно показателен в этом отношении следующий отрывок, который представляет собою почти строфическое построение с обрамлением одинаковыми вопросительными фразами:

«Добрая старушка, для чего нет у тебя отговоров от любви чародейки? ты бы вылечила ими свою боярышню от кручины, от горести, от истомы сердечной. Или зачем сердце твое утратило память юности? Ты бы провидела страсть милой Ольги, заглушила бы еще

в цвету, советами и рассеянием. Но ты сама раздувала пламень, сама напевала ей песни Романовы, хвалила его нрав и статью. Беда юноше, когда ветреная краса лица только думает, что его любит; горе девушке, если она любит не ложно! В шуме боевой походной жизни с чужеземными красавицами забывает молодец прежнюю милую, но в тиши девичьего терема гнездятся томительные страсти и любовь глубоко впивается в невинную душу. Ах, зачем, добрая няня, ты не ведаешь отговоров от любви чародейки? Зачем старостью отуманились очи твои?»

Но и на этом пути Марлинский не одинок, он и здесь явно отправляется от Карамзина, с тою разницей, что карамзинская проза еще не представляет собою развитой системы лирического повествования, системы которая затем переходит к Лермонтову и в его «Вадиме» проявляется в полной мере.

Карамзин пользуется этими интонациями, преимущественно в авторском комментарии, примечаниях к разговорам и поступкам действующих лиц. Чаще всего такие интонации у Карамзина встречаются в форме прямого лирического обращения к действующему лицу от автора. «Безрассудный, молодой человек! знаешь ли ты свое сердце? Всегда ли можешь отвечать за свои движения? Всегда ли рассудок есть царь чувств твоих». «Ах! Лиза, Лиза! Где ангел хранитель твой, где твоя невинность?» и т. п. Тоже и у Бестужева, только с большим эмфатическим нагнетанием вопросов и восклицаний; речи героев систематически сопровождаются лирическими обращениями автора, которые почти с периодической правильностью чередуются с повествовательными фразами: «Прости в последний раз все, что 17 лет меня радовало! Простите, добрые, милые родители! И Ольга залилась горячими слезами.

Где найдешь ты покой, дочь ослушная, без благословения родителей тобой убитых? Тронутая Ольга молилась с новым благоговением, и благодать низлетела на ее сердце светлою мыслью».

Однако, риторические вопросы и восклицания, участвуют в прозе Бестужева не только в функции авторского лирического обращения — они появляются после описательных отрывков в зачине повествования и вводят непосредственно в развитие действия. Так, например, в повести «Замок Венден»:

«... Чья тень мелькает в парах, изменяющих току реки в глуши дикого леса? Не привидение ли то, страж клада князей Герсики, погибших в дебрях? .. Нет, это не запоздалый русский стрелец»... и т. д. (Замок Венден).

Надо сказать, что у Карамзина вопросительные и восклицательные интонации почти не встречаются в такой функции. Как и сентенции, риторические фразы носят у него характер статических и свободных мотивов — вот почему они так легко развиваются в отступления. В данном случае Марлинский отправляется, повидимому, не непосредственно от Карамзина, но от более поздних авторов сентиментальных повестей. Так, в повести Мамышева, — «Несчастливая Н.»: «Черная туча летит с ревом. Ближняя дубрава стонет... Но кто там блуждает между надгробных крестов и камней?» и т. д.

Кроме того у Карамзина риторическая система вопросительных и восклицательных интонаций, только слабо намечена; интонации эти у него спорадичны. Бестужев, отправляясь от Карамзина и сентиментальных повестей, развивает эту систему в широкие риторические построения. Особенно характерны в этом отношении диалоги Марлинского, которые подчас целиком строятся на этой системе эмфатических интонаций:

«Рыцарь! Именем чести и доброй славы невинной супруги твоей, требую доказательств.

— Невинной? Давно ли волки проповедуют невинность лисиц? Давно-ли русские говорят о чести?»

Белинский писал в 39-м году т. е. в то время, когда вся эта риторическая система должна была казаться уже ложной и фальшивой: «Прочтите «Речь», которую

произнес Правин <sup>1)</sup> своей Вере на целых двух страницах, и спросите себя: говорится-ли так в действительности, и для себя, или для читателя продекламировал ее герой повести?»... «И добро бы все эти фразы были в письме, а то в разговоре, в монологе»... «и это поэзия, а не риторика?» <sup>2)</sup>).

Этот декламационный характер диалога в значительной степени создается у Бестужева системой эмфатических интонаций. Риторическая мишура была совершенно очевидно одной из главных тенденций Бестужева: просто ли в диалоге, в ложном ли диалоге, где рассказ ведется от лица героя (*Jch-Erzählung*), в простом ли рассказе от лица автора, Бестужев всюду предпочитает простой повествовательной фразе — высокую декламативную, эмфатическую, которая как и предложение послужит ему впоследствии для игры с высоким и низким стилем и получит совершенно иное смысловое наполнение.

Основные приемы ритмизации периода у Карамзина (см. об этом в работе К. А. Скипиной), это — трехчленность периода и усиленное использование дактилического окончания, которое затем держится чрезвычайно устойчиво; приемы эти переходят к авторам сентиментальных повестей, затем к Бестужеву и к Лермонтову, у которого играют существенную роль не только в раннем «Вадиме», но и в «Герое нашего времени». Есть еще и третий фактор, — это стремление Карамзина посредством целого ряда инверсий расширить число неударных между двумя ударными слогами (простейший пример: «мое сердце» [— ' ' —] и «сердце мое» [' — —']) и избежать таким образом скопления ударений.

Авторы сентиментальных повестей, подхватившие у Карамзина эти приемы ритмизации прозы, довели их до монотонии и однообразия. Вполне естественно, по-

<sup>1)</sup> В повести Марлинского «Фрегат Надежда».

<sup>2)</sup> Характерно, что Мерлинский в раннюю пору действительно мотивирует развитие этого риторического монолога эпистолярной формой. Ср. «Роман в семи письмах».

этому замечание Бестужева по поводу «Словенских вечеров» Нарезного: «Проза его слишком мерна и однозвучна»<sup>1)</sup>).

Бестужев не избегает дактилического окончания, пользуясь для этого обычным инверсированием прилагательных и местоимений в конец фразы, и хотя местоимения сохраняют минимальное ударение в конце фраз, однако, ощущаются как почти энклитические частицы: «чуждый песок засыплет глаза твои»;

---

<sup>1)</sup> Любопытны замечания Шевырева по поводу дактилического окончания: «Прислушайтесь к гармонии русской речи, к складу ее звуков, — и здесь все еще слышны предания карамзинские с немногими изменениями, неизбежными при условии разнообразия во всяком деле человеческом. Та гармония, или лучше та кантилена, которую Карамзин сообщил русской прозе, была в нем стихией чисто народною, и проистекла из необыкновенного сочувствия, существовавшего между его слухом и складом русской речи. Да, Карамзин одарен был ухом русским в высшей степени — и здесь, чуждый всякого иноземного влияния, одним инстинктом только постиг тот лад, тот размер русской прозы, которым он заменил ломоносовское течение слова (*numerus oratorius*). Прислушиваясь к народным песням и сказкам, Карамзин заметил особенную любовь русского языка к дактилическому окончанию. Сказка его, Илья Муромец весьма монотонное и скучное произведение, в поэтическом отношении представляет весьма важный документ в истории русской прозы. Она служила Карамзину как будто камертоном, от которого отправлялось его ухо в образовании нового лада русской речи. Влияние этого камертона отзывается еще очень резко в особенной любви к дактилическому окончанию его фраз и предложений, в этих прилагательных и местоимениях, отсылаемых на конец, с той особенной целью, чтобы как-нибудь да выгадать любезный ему дактиль, в падении голоса, кончающего речь. Этот любимец дактиль, избалованный ухом Карамзина, отозвался невольно даже и в заглавии любимого произведения, которому посвящена была большая часть его славной жизни: Карамзинский дактиль звучит так резко и так значительно в словах: «История государства Российского».

... Мы все теперь распеваем в прозе с голосу Карамзина: есть условие каданса, которого мы уже никак не нарушим по его преданиям; мы можем петь свободно и развязно, благодаря нашему славному мастеру, — и мы же, в порыве странной неблагодарности хулим его за то, что наш учитель, открывая нам тайну гармонии в русской речи, впадал иногда сам в крайность монотонии и слишком часто повторял те любимые свои звуки, без которых и не создалась бы музыка нашей современной прозы».

«кипучая душа его» и т. д. Однако, дактилические окончания всего лишь побочный фактор ритма прозы Марлинского. Основным, «маркирующим моментом», по выражению Б. В. Томашевского, является у Бестужева неправильная синтаксическая расчлененность, т. е. несимметрично расставленные паузальные сечения, и неодинаковость числа ударений в смежных синтаксических отрезках, но порядок членов предложения в смежных фразах. Приведу пример:

«Я не хочу долее терять слов с человеком,  
который мечтает перевернуть свет и не может переломить вздор-  
ные предрассудки,  
который дышит братоубийством и страшится измены,  
который всего хочет и ничего не смеет.  
Поди, кланяйся тем, которые за счастье должны бы считать под-  
держивать свое стремя,  
грызи, украдкою, как мышь каблук презирающих тебя врагов,  
ступай на весты к своему меньшому брату,  
жди подачки со стола,  
добивайся в дружки той, которой ты можешь быть мужем,  
осыпай молодых приветливо хмелем, когда ты бы хотел задавить  
их под проклятиями  
считай чужие поцелуи,  
няньчи будущих детей братниных».

Предложения в данном примере фонетически не одинаковы, равночленность не соблюдена, и вся ритмизация фразы держится на анафорическом повелительном глаголе. Таким образом, вся эта цепь представляет собою неполный ритмико-синтаксический параллелизм, где этим начальным глаголом дается как бы импульс ритма, и читатель под влиянием этого импульса ощущает весь отрывок как ритмически построенное целое.

Единичные примеры синтаксического параллелизма встречаем мы и у Карамзина, однако, они у него опять таки не развиты в целую систему:

Русские считают язвы свои;  
новгородцы считают золотые монеты.  
Русские в узах,  
новгородцы славят вольность свою.

Особенно излюбленны Бестужевым построения фразы по принципу синтаксического силлогизма, в ко-

тором мы ощущаем явное интонационное повышение в посылках и понижение к фразе, которая соответствует выводу:

Долго длилось молчание.

Юрий, недовольный худым успехом снатовства, видел, что он оскорбил самолюбие брата.

Симеон досадовал на него за противоречие, а на себя за помин о старшинстве.

Один глядел в косящ я т о е окошко,

Другой играл кистью своего у з о р ч а т о г о кушака.

Оба искали слов к разговору и не находили.

Ритмическая система Бестужева строится на синтаксическом параллелизме. Бестужев почти не знает периодов, их заменяют краткие параллельно построенные предложения, объединенные принадлежностью к одному ритмическому целому. В этом отношении характерно, что Марлинский в раннем периоде избегает косвенной речи, которая требует сложной системы соподчинения и включения, обилия бесформенных слов, несущих соединительную функцию. Все эти формы пришли уже впоследствии к 30-м годам. До 1825-го года синтаксис Бестужева в массе своей строится на простом предложении и на синтаксическом параллелизме этих предложений.

#### 4

Установив тенденции Бестужева к созданию риторической прозы, мы сталкиваемся с вопросами о жанровых особенностях повестей раннего периода, особенностях, в которых Бестужев уже не следует за Карамзиным, а как бы преодолевает Карамзинское влияние.

При анализе жанровых особенностей его повестей, прежде всего приходится коснуться, хотя бы мимоходом, вопроса об иностранных влияниях на раннего Бестужева, требующего, гораздо более детального рассмотрения. Исследователи, работавшие над Бестужевым, были даже склонны заслонять имя Бестужева именами иностранных писателей от Гюго до Ирвинга включительно (Н. А. Котляревский, В. В. Гиппиус).

Действительное влияние на Марлинского, в эту пору, оказали не Гюго, Бестужев вообще знакомится с Гюго, как это видно по письмам, только в 30-х годах; следовательно, ни о каком влиянии на него Гюго до 1825 года говорить не приходится), не Вальтер Скотт, а «страшные романы» «романы тайны и ужаса» (Анна Радклифф, Вальполь, Луис и др.) столь распространенные в начале 19-го века. Весьма возможно здесь и влияние французской мелодрамы, как на это указывает Вяземский. Современники так и приняли первые повести Бестужева. Рецензент «Северной Пчелы» писал в 1825 г. по поводу повести «Изменник»: «В «Изменнике» г. Бестужев вывел ужасную гибель одного отпавшего сына России. Перед самым концом своим он вкусил муки ада: те, которым он предал свою отчизну, вместо погребальной песни твердят умирающему: земля не примет того, кто ее предал» — (нарочито подчеркиваются страшные мотивы этой повести).

Вяземский писал Бестужеву по поводу повести «Замок Нейгаузен»: «в сказке вашей есть места истинно-прекрасные; но не люблю немецких шуток садовника и немецкого самохвальства в злодействе. Подобные лица в свете не встречаются, а только в драмах немецких и мелодрамах французских».

В отрывке «Еще листок из дневника гвардейского офицера», Бестужев уже начинает как будто пародировать «страшные романы» — «наше путешествие — славная сцена для чудесного романа, сказал я, усмехаясь, товарищу.

— Да, и ночь самая радклиффская, — отвечал он, чернее коней шестого эскадрона; не достает только вертепа и разбойников».

Однако, и вопрос о влиянии «страшных романов» на повести Бестужева не так прост. Дело в том, что к 20-м годам в литературе уже существовало отражение «романов тайны и ужаса» в тех сентиментальных повестях, в которых любовные мотивы отодвигаются на второй план и на первое место ставится злодей.

Бестужев идет в своих ранних опытах именно от этих повестей.

Особенно характерны в этом отношении повести «Колокол казни», «Заунно» и др. Ср. хотя бы эффектное заключение повести «Роман в семи письмах», и по мотивам и по стилю близкое к «страшным романам»: «Теперь ночь; все дремлет кругом, но не спит червь моего сердца. День проходит в угрызениях совести; ночь населяет темноту страшилищами и — поверишь ли друг, — каждый стук, каждый оклик часового заставляет меня вздрагивать. Забываюсь ли утомленный и привидения бродят кругом постели и что то шепчут мне на ухо. Засыпаю ль и ужасные грезы волнуют сердце, роковой выстрел звучит, смертное стенание раздирает слух мой; то опять шепчущая тишина, то вдруг похоронное пение, надо мною стук заступа, мне душно, я вдыхаю могильную пыль... гробовая доска давит грудь... червяк ползает по лицу... га... вскакиваю и капли холодного пота мне чудятся каплями крови».

В повестях встречаются характерные для этого жанра эффекты освещения (Б. М. Эйхенбаум, «Лермонтов», о «Вадиме»). Недаром Бестужев впоследствии несколько раз вспоминает излюбленного Анной Радклифф — Сальватора Розу<sup>1)</sup>.

Соответственно основным линиям этого жанра видоизменяется Бестужевым и конструкция повестей: основное место в каждой главе уделяется каким-либо эффектным мелодраматическим моментам, которые Бе-

---

<sup>1)</sup> Весьма возможно, что некоторыми сюжетными и стилистическими мотивами Страшных повестей, Бестужев обязан балладе. Типичен, например, для баллады момент приезда мстителя в церковь, где происходит свадьба. Кстати, новелла, в которой встречается этот мотив была первоначально названа не «Замок Эйзен», а еще «страшнее» — «Кровь за кровь» («Звездочка» на 1826 г.). Однако вопрос о влиянии балладного стиля на «страшную повесть» требует особой работы по данному жанру и потому я выставляю его здесь только в качестве предположения.

стужев обычно концентрирует в диалогах<sup>1)</sup>. Приблизительная схема повести приобретает такой характер: описание в качестве обычного зачина (пейзаж или внутренность комнат), плюс диалог; глава снова замыкается описательным отрывком. Именно эта концепция повествования на эффектных мелодраматических сценах и положениях (которые Бестужев, к слову сказать очень любит подчеркивать примечаниями вроде: «Картина была ужасна», или «ужасно!»). Это отсутствие ровной повествовательной линии заставило Пушкина написать Бестужеву: «Твой турнир напоминает турнир Вальтер Скотта. Брось этих немцев и обратись к нам, православным; да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами — это хорошо для поэмы Байронической. Роман требует болтовни, высказывай все начисто».

И по тем же самым мотивам рецензент «Московского Телеграфа» в 1825 г. говорил о том, что повести Марлинского напоминают поэмы Байрона.

## 5

В 1825 г. Бестужев печатает в последней книжке «Полярной Звезды» повесть «Ревельский Турнир», в которой он широко использует все те приемы комического, которые явятся основными для прозы в 30-х

---

<sup>1)</sup> Диалогическая форма была обычным явлением в русской прозе 20-х и 30-х годов. Как в пьесе, особым шрифтом, выписывались имена участвующих в диалоге лиц, и затем шли непосредственно реплики почти без авторских ремарок — так уже у Карамзина в повести «Наталья боярская дочь» и часто в «Письмах русского путешественника». Однако, последующие sentimentальные повести избегают этого приема, главным образом, в статьях журнальных отделов: «Нравы». Весьма любопытен диалог в повести Бестужева «Наезды», где ремарка становится действительно ремаркой, при чем отмечаются настоящим временем поступки действующих лиц. Ремарки поставлены в скобках уже в первоизданиях Бестужева.

годах<sup>1)</sup>). Происхождение этих приемов можно нащупать, обратившись к ранним критическим статьям и рецензиям Бестужева.

Среди этих статей находим весьма любопытное письмо к издателю «Благонамеренного», в котором он предлагает собрать кунсткамеру литературных раритетов. Письмо нашло отклик: в том же «Благонамеренном» и «Невском зрителе» были помещены ответы Жителя Васильевского Острова и Жителя Галерной Гавани. Однако, письма последних двух авторов носят характер серьезных критических статей, в то время как в письме Бестужева явно пародирует тип таких статей: «Вот уж неделю сижу я над системою расположения моего будущего кабинета: ишу, сравниваю, переставляю, но до сих пор в книгах уродцев и выродков нашего века, с рифмами и без них, начиная от червей до верблюдов русского слова, не нашел еще должной классификации. Посоветуйте, г. Издатель, предпочесть ли мне Линнееву или Бюфонову методу, и какой порядок употребить лучше в расстановке искусственных заморских редкостей, как, например: татарских и вандальских фраз, хитрообточенных нежностей, Гордианских мыслей, философических пузырей, окаменелых сравнений и, словом, всех заметных калек здравого смысла. О, если вы увидите, сколько у меня собрано прыгающих пауков; кувшинов, вздергивающих нос; ужей, преклоняющих колени, голубей и уток с зубами, пробок говорящих громко, глазок, коим нет конца; кровожадных мухоморов, учтивых африканских львов; ершов, шагающих с палицею и пр. пр., то наверно сочините мне похвальное слово».

Весьма возможно, что именно от пародирования этих «литературных раритетов»: «татарских и вандальских фраз», «окаменелых сравнений», «хитрообточенных неж-

---

<sup>1)</sup> Любопытно, что Ревельскому Турниру Бестужев предположил эпиграф, мотивирующий этот отход от страшной повести: «Вы привыкли видеть рыцарей сквозь цветные стекла их замков, сквозь туман старины и поэзии, теперь я отворю вам дверь их жилища, я покажу их вблизи и по правде».

ностей» и исходит частично комический и каламбурный стиль позднейшего Бестужева. В этом отношении «улитка разговора», на которую нападал Загоскин, достаточно показательный пример. Система комических сравнений и метафор Бестужева основывается именно на сравнении самых несравнимых предметов<sup>1)</sup>.

Один из излюбленных комических приемов Бестужева, прием реализации метафоры, несомненно, порожден основным методом его ранних критических статей. (Ср. хотя бы критику на перевод Катенина Расиновой «Эсфири»: «Читая перевод, кажется видишь себя в маскараде; в нем все поет и пляшет: израильтянки лепечущим языком хвалят Господа, воздвигают плач и проливают стесненные рыдания; все вещи олицетворены и прогуливаются, например, Артаксеркс говорит Аману:

Приблизься, твердый щит престола моего,  
и щит с низкими поклонами приближается. В оригинале употреблено слово *арруи*, которое принимается всегда французами в фигуральном смысле. Но переводчик хотел украсить Расина; у него даже животом славят всевышнего:

Уста мои, сердце и весь мой живот,  
Подателя благ мне, да господу славит.

---

<sup>1)</sup> Упрек в вандальских фразах не раз ставился самому Бестужеву. См. по этому поводу письмо Загоскина: «Не понимаю, как мог Бурачек назвать Марлинского колоссом? О, господи, да проститься ему этот грех в сей и в будущей жизни! Что такое был Марлинский? Рассказчик с талантом и воображением, Марлинский этот, по временам самый рабский подражатель неистовой французской школы — этот бонмотист, шеголяющий самыми нелепыми сравнениями и остротами, этот умник, который, живя на Кавказе, описывал нравы московского общества по Бальзаку и вероятно, лучше знал быт дербентских татар, чем русских мужиков; это исковерканный, вычурный, осыпанный полинялыми французскими блесками Марлинский, который говорит, что «улитка разговора перешла на другой предмет» и думает, что сказал очень умно — этот безусловный обожатель запада и всех его мерзостей. Марлинский, который коверкал, увечил, ломал, терзал без всякой пощады русский язык...»

Трудно поверить, что еврейские девы были чревоущательницами, но в переносном смысле принять сего нельзя, ибо поющая израильтянка перечисляет здесь свои члены. В подлиннике:

Que ma bouche et mon coeur  
et tout ce que je suis.

Предоставляю судить другим, должно ли было переводить таким образом»).

Впоследствии Бестужев неоднократно пытался оправдать особенности своей стилистики чуть ли не особенностями своего психического склада; однако, вернее то обоснование «Бестужевских капель», которое сам он дает в письме Андрееву: «Насчет блесков замечание весьма справедливое, но это в моей природе: кто знает мой обыкновенный разговор, тот вспомнит, что я невольно говорю фигурами, сравнениями, и мои выходы Николай Иванович (Греч) недаром назвал Бестужевскими каплями. Впрочем, иное дело повесть, иное роман. Мне кажется, краткость первой, не давая места развернуться описаниям, завязке и страстям, должна цепляться в память остротами. Если вы улыбаетесь, читая ее, я доволен, если смеетесь — вдвое. В романе можно быть без курбетов и прыжков: в нем занимательность последовательная из характеров, из положений; дай Бог, чтобы мой Сивка-Бурка не зашалил и там. Это, однако ж еще будущее».

Судя по письмам к братьям, к Полевому, к Булгарину, к Гречу, Бестужев неоднократно порывался написать роман, сохранился даже отрывок предполагавшейся большой формы. Костенецкий, который видел Бестужева на Кавказе, рассказывает, что Бестужев даже подробно развивал перед ним проект будущего романа. Однако, так до самого конца продолжал он писать «быстрые повести с романтическими переходами», цеплявшиеся в память читателя остротами. Роман без блесков Бестужеву создать не удалось. «Бестужевские капли» и большая форма оказались несовместимыми.

## СЕНКОВСКИЙ (БАРОН БРАМБЕУС)

Расцвет литературной деятельности Сенковского падает на 30-ые годы, на время неустойчивых, колеблющихся форм русской прозы, идущей по пути создания новых жанров.

Сенковский—писатель в настоящее время забытый— в 30-х годах пользовался громкой известностью; можно без преувеличения сказать, что редкая книга любого журнала того времени выходила без критических статей, рецензий, упоминаний или просто анекдотов о «Бароне Брамбеусе», при чем известность Сенковского выходила за пределы журнальной литературы: целый ряд писателей, от Гоголя («Ревизор») до безвестных Давыдова и Протопопова, упоминали о нем в своих произведениях.

Как интересовались им читательские круги, видно хотя бы из того, что тотчас же по выходе в свет его «Фантастических путешествий» появились водевиль и повесть под названием «Барон Брамбеус»<sup>1)</sup>, а впоследствии были изданы поддельные повести под именем Брамбеуса<sup>2)</sup> в расчете на то, что читательский глаз не заметит одной выпавшей буквы.

В течение 14 лет (1834—48) Сенковский руководил «Библиотекой для Чтения», создав первый в России тип энциклопедического журнала; как журналист, он долгое время пользовался значительным авторитетом;

<sup>1)</sup> Павел Павленко. «Барон Брамбеус». М. 1834 г.

<sup>2)</sup> Барон Брамбеус. Джен Ферджи. Фантастические повести и рассказы. Спб., 1840 Три части.

от его отзывов зависели судьбы книг и успех любого литературного выступления.

Известность Сенковского падает в середине 40-х годов; журнальная деятельность его продолжается с перерывами до 1858 года.

В традиционной истории литературы фигура Сенковского носит совершенно определенный характер: это — «реакционный журналист», в содружестве с Гречем и Булгариным царивший в русской журналистике 30-х годов, враг Гоголя и Пушкина, друг Тимофеева и Кукольника, человек, отличавшийся «забавным непониманием» в вопросах теории литературы, «фальсификатор научных знаний», напрасно потративший свой острый ум на издевательство над лучшими достижениями науки.

Эти категорические суждения до сих пор оттачивали историков русской литературы от изучения Сенковского; только этим и можно объяснить, почему они еще никем не были опровергнуты.

Отрицательная оценка получила окончательное выражение в известной статье А. П. Пятковского «Журнальный гриумвират»<sup>1)</sup>. Статья эта, компилятивная (на что указывает и сам автор), основанная на одностороннем подборе цитат, грешит прежде всего полным незнанием материала. Из всей огромной литературы о Сенковском Пятковский пользовался только брошюрой Савельева и статьями Лонгинова и Дружинина, т. е. незначительную часть посмертной литературы 1858—59 г.г. (кстати сказать, изменившей на этот раз правило: «*de mortuis aut bene aut nihil*»).

Незнание прежде напечатанного материала, да еще то обстоятельство, что уже после самой статьи были опубликованы чрезвычайно ценные материалы, заново освещающие деятельность Сенковского делает ответственные утверждения статьи не имеющими никакой научной ценности. После известия о доносах Булга-

---

<sup>1)</sup> Современник 1865 г., 3. См. также «Из истории нашего литературного и общественного развития». Спб. 1888.

рина на «поляка» Сенковского, после писем самого Сенковского к Е. Ахматовой<sup>1)</sup>, после свидетельства Никитенки о том, как относилась к Сенковскому цензура<sup>2)</sup>, наконец, после трактата Сенковского о свободе печати<sup>3)</sup> — утверждать несомненную связь Сен-

---

<sup>1)</sup> Е. Ахматова. О. И. Сенковский. Воспоминания. («Русская Старина», 1889 г., № 5; 1890 г., № 8).

«Булгарин не стоит ни любви, ни ненависти. Я давно принял с ним и его братией роль хладнокровного наблюдателя, которого уже не обижают их мерзости... Я не могу смешиваться с ними и не желаю, чтобы меня смешивали с такими людьми в публике... Булгарин — человек без характера, без всякого правила в поведении, несчастная игрушка собственных страстей...».

<sup>2)</sup> «Записки и дневник» Никитенки от 16/1—1834 г.: «на Сенковского наконец воздвиглась политическая буря. Я получил от министра приказание смотреть как можно строже за духом и направлением «Библиотеки для чтения». Приказание это такого рода, что если исполнять его в точности, то Сенковскому лучше идти куда-нибудь в писаря, чем оставаться в литературе» (стр. 235).

<sup>3)</sup> «Предупредительная цензура в самом деле ужасная мера. Если немного выступить из круга предубеждений и заблуждений, на которых быт ее основан, и хладнокровно взглянуть на ее разрушительные действия, то нельзя не изумиться, как она доныне допускается в странах которые уже более ста лет уничтожили у себя судебную пытку... Цензура, уничтожая всякий разбор внутренних, государственных и общественных фактов, событий, теорий, обращает все действия чиновников и начальств в тайну, не для общества — общество все знает, — а для тех, которые стоят вне и выше общества и не слышат бесед (его)... Предупредительная цензура, раздражая всех своими истязаниями, озлобляя придирками, ожесточая злыми или невежественными толкованиями слов, выражений, мыслей, ничего, однако, не останавливает... Для безмятежного сохранения своих окладов, наши цензора, если им прикажут не пропускать ничего о стеариновых свечах, скроют от сведения высшей власти и самое солнце... О действиях цензора каждый писатель должен иметь право напечатать свое мнение без его согласия... Это сделает цензоров осторожными, отнимет у них охоту к придиркам, к притеснениям, к произволу, к бесстыдным и безнаказанным насилем отвратительного невежества, ко всему длинному списку цензорских грехов; а общество и министерство будут по крайней мере знать с достоверностью, каковы у нас цензора...» («Посмертные записки 1857 г.», напечатанные Старчевским в газете «Современность», 1880 г., №№ 342—346).

ковского с Булгариным и Гречем по линии общественно-реакционной — можно только согласно традиции и вопреки историческим фактам.

Установившееся мнение о Сенковском, как о беспринципном критике, восходит к статьям и заметкам Белинского; но Белинский в тридцатых годах был литературным врагом Сенковского. Отношения Белинского и Сенковского, Гоголя и Сенковского, Полевого и Сенковского могут быть правильно поняты только на фоне борьбы литературных направлений 30-х годов; позднейшая же критика 60—70 годов, с одной стороны, утратила свежее ощущение писательской работы Сенковского, с другой — привнесла в полемические суждения его литературных врагов авторитетность их позднейшей общественной и литературной деятельности. Между тем отзывы критики 60—70 годов о Сенковском целиком были усвоены традиционной историей литературы. Что же касается критики современной Сенковскому, то она не считала его ни бездарным писателем, ни реакционным журналистом.

## 1

Ко времени своего приезда в Россию, в 1821 году, Сенковский был уже небезизвестным польским журналистом. Еще в 1816 г. он принимал живое участие в газете «Wiadomości Białokowe», издававшейся кружком Андрея Снядецкого; его записки о путешествиях по Востоку впервые были напечатаны в польских газетах.

Свою литературную деятельность на русском языке он начинает с переводов. Прекрасный знаток восточных языков, он переводит с арабского, с татарского, с персидского. Эти переводы (печатавшиеся, главным образом, в «Полярной Звезде» на 1823—25 г.г.), как, впрочем, почти все переводы Сенковского, в значительной мере были самостоятельными произведениями; лишь небольшая часть их вполне соответствует своим оригиналам. Восточный материал этих повестей пред-

ставлен без всякой тени иронии и мистификации (так отличавших в дальнейшем почти все, что писал Сенковский) — тем не менее это не дает возможности причислить их к старинной традиции восточных повестей, которую восприняла и охотно культивировала романтическая линия 20-х годов. Значение полу-переводов Сенковского заключалось, главным образом, в том, что он первый перенес в русскую литературу повесть непосредственно с Востока; до него традиционная «восточная» повесть проникала с Запада, сквозь сложную призму наслоений разных литературных эпох.

Вслед за переводом восточных повестей Сенковский пишет ряд фельетонов; некоторые из них («Петербургская барышня», «Моя жена», «Арифметика») мало чем отличались от обычных нравоописательных фельетонов 20-х годов. Особенностью их является то обстоятельство, что в них чрезвычайно важную роль играет авторское «я», своеобразное употребление которого позволяло подчас превращать фельетон в монолог.

Но совершенной новостью для русского фельетона было появление «Большого выхода у Сатаны» и «Незнакомки» (1833 г. «Новоселье»). С большим шумом было установлено тождество обоих фельетонов с «*La comédie du diable*» Бальзака и «Асмодем» Жюль-Жанена, но это даже содействовало успеху; шум долго не умолкал, и еще в 1835 году «Московский Наблюдатель» печатает большую и желчную статью, в которой упрекает Сенковского, тогда уже убежденного (как будто) противника «юной словесности», в пользовании французскими образцами.

Уже в нравоописательных фельетонах своеобразное употребление авторского «я» обостряло самую конструкцию фельетона, позволяло осознать до некоторой степени особенности его формы. Теперь на смену авторского вмешательства, превращающего фельетон в одно сплошное отступление, выдвигается намеренная невязка обрамления и материала фельетона, дающая повод к самым неожиданным сопоставлениям, остромам и проч. Впоследствии Сенковский широко использовал

этот прием, обравив целый ряд критических отзывов общей канвой 1001 ночи («Ночи Пюблик-Султан Богодура», «Библ. д. Чт.» 1838 г.).

В 1833 году вышли отдельной книгой «Фантастические путешествия барона Брамбеуса». Книга имела шумный успех; после «Фантастических путешествий» имя Брамбеуса становится почти нарицательными в литературе 30-х годов. Критика, тщетно пытаясь отнести это произведение к какому-либо определенному жанру, сравнивала автора с Руссо, Рабле, Стерном, Макензи, Свифтом, Фильдингом и с Вольтером.

Фабула «Фантастических путешествий» сложна; книга представляет собою четыре рассказа, объединенных одним лицом — героем — рассказчиком: 1) Осенняя скука. 2) Поэтическое путешествие по белу-свету. 3) Ученое путешествие на Медвежий Остров и 4) Сентиментальное путешествие на гору Этну.

«Осенняя скука» — фельетон-предисловие («Я знаю, что вы не любите читать предисловий. . . поэтому я прибегнул к хитрости и решил запрячь его в эту статью») определяет все дальнейшее как «отрывки жизнеописания» молодого человека, только что вернувшегося из кругосветного путешествия. Эти «отрывки жизнеописания» — каждый рассказ нарочито начинается строкою точек и концом фразы — меньше всего напоминают мемуары.

«Поэтическое путешествие по белу-свету», на первой странице которого читатель узнает, что Брамбеус уже «статский советник» и скоро надеется быть «действительным» — повествует о приключениях автора в Турции. «Ученое путешествие на Медвежий Остров» представляет собою попытку представить в юмористическом виде иероглифическую систему Шамполиона Младшего. Автор-последователь Шамполиона и его приятель доктор Шпурцман — попадают на Медвежий Остров, в пещеру, стены которой испещрены иероглифами. Согласно системе Шамполиона, Брамбеус читает на стенах пещеры «предпотопную повесть». Когда повесть прочтена, «обергер-пробирмейстер 7-го класса», слу-

чайный спутник Брамбеуса, открывает, что оба египтолога читали не по иероглифам, а по сталагмитам.

Поклявшись не предпринимать более ученых путешествий, Брамбеус отправляется в «Сантиментальное путешествие на гору Этну». На вершине вулкана некий швед, мстя за вольность Брамбеуса по отношению к своей подруге, сталкивает его в Этну, Брамбеус пролетает вулкан насквозь, попадает внутрь земли и знакомится с жизнью «того» света, отличающейся от жизни этого света тем, что внутри земли — все наоборот. После длительного знакомства с тем светом, автор столь же фантастическим образом, как он попал в Этну, — выбрасывается на поверхность земли через Везувий, попадает по счастливой случайности в коляску своей жены, убивает своим падением ехавшего с нею англичанина и т. д.

«Фантастические путешествия барона Брамбеуса» подвели итог всем предшествующим литературным достижениям Сенковского; они были связаны — по принципу отталкивания — с записками Сенковского о своих путешествиях по Востоку; в них Сенковский широко воспользовался своей, вполне к тому времени сложившейся, фельетонной манерой, наконец, они вдвинули в литературу карикатурно поданный ученый материал, которым занимался Сенковский-востоковед. Со стороны конструкции — «Фантастические путешествия» впервые показали, обычное в дальнейшем у Сенковского, столкновение двух планов (современный фельетон и нарочитый материал «предпотопной» повести, мир, вывернутый на изнанку и т. д.), дающее повод к бесконечным отступлениям-монологам и всегда намеренно разрушаемое автором.

Но самым важным для дальнейшей работы Сенковского и для понимания его в целом было возникновение и утверждение «Фантастическими путешествиями» литературной личности «барона Брамбеуса».

. Ввод и широкое использование литературной личности-выдуманного лица, от имени которого ведется

повествование, — одно из характерных явлений прозы 30-х годов. Среди многочисленных примеров использования выдуманного лица, как рассказчика, наибольший интерес представляет собою тот случай, когда это выдуманное лицо является участником повествования — когда рассказ ведется от его имени и самый стиль характеризует героя-рассказчика <sup>1)</sup>).

Происхождение этого повествовательного приема чрезвычайно сложно: в одних случаях литературная личность возникает из циклизации ряда произведений, связанных между собою теми же признаками (Гоголь — Рудый Панько), в других самый жанр наталкивает на создание легендарного героя-рассказчика (Лаль — Казак Луганский), в третьих литературная личность возникает из псевдонима, осложненного специфическим стилем. Примером третьего случая (что требует, разумеется, доказательств) может служить литературная личность барона Брамбеуса.

О происхождении самого имени «Брамбеус» имеется несколько рассказов современников Сенковского, существенно отличающихся друг от друга и сходных только в одном обстоятельстве: псевдоним был выбран случайно, без всякой установки на какую либо целесообразность и, стало быть, в начале своего возникновения был случайным псевдонимом и ничем больше. Это вполне подтверждается тем, что псевдоним «Брамбеус» появился впервые под «Большим выходом у Сатаны» и «Незнакомкой», т. е. под заимствованными фельетонами, объективными в литературном смысле и лишенными героя-рассказчика.

Для того, чтобы псевдоним этот ожил и приобрел характерные черты «барона Брамбеуса», нужны были два фактора: внешний и внутренний. Этими факторами были: с одной стороны, литературная атмосфера 30-х годов, насыщенная произведениями выдуманных писа-

---

<sup>1)</sup> Примером могут служить «Пестрые сказки» В. Одоевского, где не только стиль, но и орфография должны по заданию характеризовать легендарного Ириня Гомозейку.

телей <sup>1)</sup>, с другой стороны — плодотворное раздвоение на научную и специфически-литературную деятельность (с самого начала сопровождающее Сенковского), та неустойчивость, состояние брожения, которое необходимо было для придания случайному псевдониму черт литературной личности. . . Брамбеус был тем путем, по которому направилась литературная, а впоследствии и журнальная работа Сенковского. Не менее важную роль сыграли также стилевые тенденции — та моноличность, неизбежно обострявшая авторскую речь, которая выше была отмечена в первых фельетонах Сенковского.

Первый признак осознания псевдонима как литературной личности мелькает до «Фантастических путешествий» всего один раз, в фельетоне «Личности», напечатанном в «Северной Пчеле» за 1833 г. (№ 17) и под писанном ССС. «Мой приятель, барон Брамбеус, шел по Невскому проспекту и думал о рифме, которую давно уже искал». Здесь Брамбеус впервые начинает отделяться от автора — становится объективным лицом.

Примеры подобного, не вполне проявленного, впрочем, отделения героя-рассказчика от автора часто встречаются в фельетонах Булгарина; но булгаринский назидательный фельетон, почти лишенный повествовательных аксессуаров, не требовал дальнейшего развития литературной личности.

Можно предполагать, что если бы Сенковский пошел по пути фельетона, (а он был чрезвычайно близок к этому), то развитие «барона Брамбеуса» остановилось бы на начальной стадии. Но Сенковский не останавливается на фельетоне; наоборот, идя по пути создания малой повествовательной формы, он широко

---

<sup>1)</sup> В 1831 году выходят «Вечера на хуторе близ Диканьки», подписанные пасичником Рудым Панько, в том же году — «Пестрые сказки с красным словцом», собранные Иринеем Медостовичем Гомозейкой, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным — Одоевского. Одновременно с этим Булгарин печатает свои фельетоны, создавая путанную, так и не определившуюся до конца литературную личность Архипа Фадеевича.

пользуется своей фельетонной манерой, и прием ввод-литературной личности, данный в фельетонах в зачаточном виде, попадая в новые условия, в новые и актуальные повествовательные формы, начинает развиваться, подчиняя себе и язык и конструкцию позднейших произведений.

Уже самое заглавие «Фантастические путешествия барона Брамбеуса» указывало на двойственность, ведущую нас к пониманию автора-рассказчика. С одной стороны — это «Фантастические путешествия барона Брамбеуса», с другой — «Фантастические путешествия, сочинение барона Брамбеуса». Современная Сенковскому критика правильно поняла заглавие, объединив оба оттенка, но ошибочно приняла имя «Брамбеус» за псевдоним, а своеобразное «я» рассказчика за «я» Сенковского. Брамбеус «Фантастических путешествий» был уже не псевдонимом, а литературной личностью, а «я» Брамбеуса далеко не соответствовало авторскому «я».

В этом были бы, может быть, какие либо сомнения, еслибы до «Фантастических путешествий» не были написаны с участием авторского «я», совсем не напоминающего эксцентрическое «я» Брамбеуса, другие произведения. Таковы, например, «Перечень письма из Каира», «Посещение пирамид» (1820—21 г. г.). То же явление мы можем до некоторой степени проследить и в дальнейшем: «я» произведений, не подписанных «Брамбеус», существенно отличается от «я» «Фантастических путешествий». Примером могут служить такие значительные рассказы, как «Турецкая цыганка», «Эбсамбул» и «Воспоминания о Сирии», подписанные другими именами или не подписанные совсем. Таким образом, произведения, написанные от имени барона Брамбеуса, представляли собою как бы цикл, объединенный одним героем-рассказчиком.

В отличие от авторского «я» — «я» литературной личности, несколько неустойчивое по самой своей природе, постоянно нуждается в самоутверждении, в самоназывании; так частое упоминание Брамбеуса о самом себе составляет одну из характерных черт «Фантасти-

ческих путешествий». Мы читаем, например: «... схватив перо, я написал бурное заглавие: Куракакубарабурачья, морской роман барона Брамбеуса» или... «я произнес: «Мое почтение, синьора баронесса Брамбеус» или «... в память нашей дружбы он даст этому животному мою почтеннейшую фамилию, назвав его мегалобрамбеусотерион, велико-зверем «Брамбеусом», и т. д., и т. д.

В прямой связи с этим самоутверждением стоит известный эпитаф к «Сантиментальному путешествию на гору Этну», откровенно раскрывающий источник имени «Брамбеус». «В некотором царстве, в некотором государстве жил был шпанский король, барон Брамбеус... История о храбром рыцаре Францыле Венецияне и о прекрасной его супруге королеве Ренцывене». И самый эпитаф, и то обстоятельство, что он поставлен перед последней частью «Фантастических путешествий», повидимому, с целью осветить всю вещь с новой точки зрения,—все это указывает на преднамеренность фигуры Брамбеуса, на сделанность ее, т. е. на те черты, которых раньше был лишен случайный псевдоним.

Однако, какое же лицо представлено эксцентрическим «я» барона Брамбеуса? От чьего имени пишется в дальнейшем ряд произведений, принятых критикой всерьез и приписанных Сенковскому, как таковому? Характер героя-рассказчика «Фантастических путешествий» нереален, условен по существу и приближается по своей структуре к характеру героя любого литературного произведения.

Наиболее любопытная черта Брамбеуса та, что он «лжет», «сочиняет». В этом он имеет много сходства с знаменитым бароном Мюнхаузенем: сходное построение находим также в «Рассказах бригадира Жерара» Конан-Дейля, в «Рассказах Назара Ильича господина Синябрюхова» Зоценки: разница между «Фантастическими путешествиями» и указанными произведениями та, что они имеют автора (так что совершенно ясно, что герой-рассказчик — сочиненное лицо), в то время как в «Фантастических путешествиях» автор и есть рассказ-

чик. Имя же подлинного писателя — показывающее, что рассказчик выдуманное лицо — не указано; писатель скрыт за фигурой рассказчика: поэтому здесь признаки отделения литературной личности от авторской до крайности сложны.

Прием ввода лгущего героя-рассказчика строится, повидимому, на игре с отношением читателя к произведениям такого типа. В то время, как при чтении рассказа или романа обычного типа отношение читательского доверия или недоверия к лицам и событиям выключено заранее — здесь неправдоподобие выключается в поле зрения читателя; обычное отношение, не содержащее в себе сомнения в достоверности, исчезает, а на смену ему выступает уверенность в невероятности происходящих событий, обличающая основную черту героя-рассказчика. Достаточно вспомнить любой эпизод «Фантастических путешествий», чтобы убедиться в этом (Брамбеус едет из Каира в Торопец, а по дороге попадет в Якутск, подобно Мюнхаузену, летевшему на ядре, вылетает на поверхность земли на камне и т. д.).

В огромном большинстве случаев неправдоподобие это бывает комичным. Уверенность в том, что герой «сочиняет», «выдумывает» до такой степени окрашивает его рассказ, что даже трагические происшествия, сообщаемые лгущим героем-рассказчиком, воспринимаются в комическом плане.

Что касается других черт характера, создающих фигуру литературной личности вообще, а в частности барона Брамбеуса, то они представлены, с одной стороны, самым стилем «Фантастических путешествий», с другой — его биографией.

Уже в «Большом выходе у Сатаны» и «Незнакомке» были даны все характерные особенности стиля Сенковского: игра бесконечно-длинным периодом, нарочито-неожиданный эпитет (созданный по типу обычного эпитета восточных литератур), синонимическое перечисление, сложная, вычурная, слегка нерусская, фраза.

Этот своеобразный стиль был настолько неожидан для литературного языка 30-х годов, что Сенковский

был объявлен писателем не русским, не владеющим русским языком. (Отсюда ряд статей о полонизмах Сенковского).

Все эти особенности фельетонного стиля достигли полного расцвета в «Фантастических путешествиях». Но теперь стиль фельетона-монолога получил иное направление; он должен был создать личный тон героя-рассказчика. Таким образом личный тон Брамбеуса — (насмешливый тон болтовни о самом себе, о первом, попавшемся на глаза предмете, наряду с серьезными и важными событиями своей эпохи) — был подготовлен самым стилем фельетона-монолога; — в этом смысле литературная личность выросла из стиля Сенковского-фельетониста; стиль был дан заранее, и еще до появления «Фантастических путешествий» воспринимался просто, не будучи осложнен сложным аспектом литературной личности и не служа целям создания характера «барона Брамбеуса». Быть может, поэтому лишь немногие современники поняли стиль «Фантастических путешествий» как личный тон Брамбеуса.

На фоне других рассказов Сенковского, написанных без участия автора-рассказчика, личный тон — речь литературного героя — ощущается очень ясно; несмотря на все это, этот личный тон именно благодаря осложненности уже использованной фельетонной манерой, окрашивает характер «барона Брамбеуса» в меньшей степени, чем манера говорить окрашивает характер героя литературного произведения обычного повествовательного типа.

Что касается биографии барона Брамбеуса, то многочисленные данные ее, сначала имеющие некоторую призрачность действительности, а потом превращающиеся в шутливо-легендарные сведения, — разбросаны среди отступлений и «болтовни» «Фантастических путешествий».

Эти данные, наряду с известием о том, что барон Брамбеус родом происходит из Торопца и в молодости совершил кругосветное путешествие, сообщают о происшествиях, которые вряд ли можно считать биографи-

ческими фактами о его путешествии в центр земли, о его прогулке верхом на камне и т. д.; тем не менее сам Брамбеус считает свое произведение «жизнеописанием», выдуманный герой-рассказчик как бы ищет свою биографию.

Итак, «Фантастические путешествия» развили зачатки личности Брамбеуса, едва намеченные в фельетонах Сенковского. Барон Брамбеус «Фантастических путешествий» — это вполне четкое лицо, данное путем сочетания и перечисления разных моментов повествования создающих литературную личность.

Именно с этой точки зрения и должно рассматривать язык и конструкцию «Фантастических путешествий» и других произведений Сенковского, продолжающих ту же линию.

Полнейшее же отождествление Сенковского с «бароном Брамбеусом» приводило к грубейшим ошибкам, которые легко себе представить, отождествив, например, Кузьму Пруткова с одним из его авторов; критика, упрекая Сенковского за то, что писал иногда Брамбеус, в сущности говоря упрекала авторов Пруткова за то, что он говорит так, а не иначе.

## 2

После выхода в свет «Фантастических путешествий», создавших «барону Брамбеусу» широкую известность, деятельность Сенковского идет по разным направлениям.

Совместно с Тимофеевым, а впоследствии с Еленой Ган (Зинаидой Р-вой) он начинает культивировать в своем журнале светскую повесть. Это направление, лучшим представителем которого явился Н. Павлов, характерно снижением приподнятой о языка романтической прозы 20-х годов. Взамен экзотического материала, вдвинутого в прозу Марлинским, журнальная повесть—линия, имевшая опору в массовой ходовой литературе 30-х годов — пользовалась сниженным материалом светского анекдота.

Сенковский отдал дань повести такого типа, написав для своего журнала «Любовь и смерть» с ее трогательной и туманной историей безнадежной любви и «Всю женскую жизнь в нескольких часах» — светское происшествие, интересное авторским вмешательством, придающим этому типичному журнальному рассказу характер сюжетного эксперимента.

Несколько особняком от легкой светской повести стоят «Турецкая цыганка» и «Воспоминание о Сирии» (Преступные любовники); оба рассказа носят характер мемуара, имеющего несомненную связь с записками молодого Сенковского о своих путешествиях по Востоку, и оба написаны нарочито простым, несколько неожиданным для Сенковского языком, предпрещающем до некоторой степени лермонтовскую прозу.

Наряду с этой созвучной времени и журнальным задачам линии, в работе Сенковского, после выхода «Фантастических путешествий», замечается решительный перелом, который должно поставить в связь с созданием эксцентрической фигуры «барона Брамбеуса». Начинается оживленное пародирование нравоописательной литературы.

Самые разнообразные жанры прозы 30-х годов пользовались нравоописательным материалом. Помимо произведений, ставящих себе непосредственную задачу верного изображения национального быта и национальных нравов (как например, Бегичева, «Семейство Холмских», Степанова, «Постоялый двор», романов Булгарина, «Иван Выжигин» и «Петр Иванович Выжигин», задачи нравоописательной литературы ставились и решались бытовой повестью, пытавшейся использовать фольклорный материал (Погодин, Полевой) и историческим романом—жанром, к которому предъявлялись прямые требования нраво-и быто-описания и наименованием которого подчас прикрывались типично-нравоописательные произведения (Загоскин). Цели нравоописательной литературы, по мнению критики 30-х годов состояли в живом, верном изображении домашнего быта, особенностей и природы.

Основными требованиями критики, которые нраво-описательная литература старательно исполняла, были— национальная самобытность и «местная декорация нравов и обычаев».

Всеми этим требованиям, но не с серьезными целями, а в пародическом плане удовлетворяли новые произведения Сенковского. Первыми рассказами, которые по существу еще ничего не пародировали, но в которых полу-фельетонные, полу-критические задачи впервые сплетены с комически-представленным «восточным» бытом были «Чин-Чун или авторская слава» (1834 г.) и «Повести — повесть» (1834 г.).

Этот «восточный» быт служил покамест маской для иронического изображения русского быта: «В Китае довольно купить какойнибудь энциклопедический карманный словарь и уже можно прослыть ученым: в Китае стоит только изъясняться высокопарно — и тотчас назовут вас глубокомысленным: в Китае сочинители порой выкрадывают целыми страницами из японского фантастического автора Го-Фо-Моно, выкрадывают шутки из старых тибетских альманахов... и несмотря на то величаются по журналам первыми китайскими сочинителями» (Чин-Чун).

Таким приемом достигались две цели: с одной стороны, фельетон переносился в «экзотическую» обстановку, самая конструкция его обострялась, он начинал жить заново, с другой — маска комического «восточного» быта использовалась для современных фельетонных тем и выпадов памфлетного характера <sup>1)</sup>).

Комическое замаскирование, играющее сначала всего лишь вспомогательную роль и преследующее скорее сатирические, чем пародические цели, вскоре при-

---

<sup>1)</sup> В дальнейшем Сенковский в целях памфлета часто прикрывается комическим «восточным» материалом; такова—«Фаньсу или плутовка горничная. Китайская комедия, сочинение Джин-Дыхуея. Буквально с китайского переводил на Кяхте пограничный толмач Разумник Артемонов сын Байбаков». (1839 г. Биб. д. Чт., т. XXXV, стр. 54—140). Анекдот о двух литераторах, вложенный в рамки китайской комедии.

обретает самодовлеющее значение, приводящее к пародированию «верного изображения быта, нравов, обычаев и природы».

Уже в первых «восточных» фельетонах встречаются прямые выпады против добросовестного нравоописания.

«Судя по нравоописательным романам того края, в китайских нравах существует пропасть помех к женитьбе: от первого знакомства с женщиной до свадьбы с нею, средним числом всегда вы должны пройти три тома препятствий и отсрочек. Это — большое неудобство — и от этого, я думаю, в новой китайской школе, героини рожают детей в половине, иногда и в начале повести. Но китайские нравы так уже созданы». (Чин-Чун).

Произведениями Сенковского, более или менее ясно пародирующими нравоописательную литературу, являются «Падение Ширванского царства» (1842), «Совершеннейшая из всех женщин», «Китайские дела» (1845) и «Микерия-Нильская лилия» (1845).

Пародирование, последовательно проводимое в этих вещах, достигалось главным образом двумя способами: 1) доведенным до комических положений утрированием нравоописательной задачи и 2) средствами авторского вмешательства.

Разительные примеры нарочито - карикатурного изображения «местной декорации нравов и обычаев» (по выражению Московского Телеграфа 1832 г. ч. 41.) дает «Падение Ширванского царства». Важно отметить, что Сенковский с ученой серьезностью всегда пытается уверить читателя в том, что все эти «бытовые» подробности «народные» нравы — вполне соответствуют действительности.

Так «Микерия—Нильская лилия»—повесть, долженствующая изобразить быт древних египтян и представляющая собою одну сплошную мистификацию, имеет подзаголовок «перевод древнего египетского папируса, найденного на груди одной мумии в фивских катакомбах», и снабжена чрезвычайно учеными автор-

скими примечаниями, которые перемежаются с подлинными (сначала) египетскими рисунками: до половины повести читатель не догадывается ни о чем, за сложным и туманным изложением египетской философии, нельзя разглядеть никаких специфически-литературных намерений и лишь когда приподнятый язык египетского папируса начинают перебивать шуточные выражения фельетониста, а рисунки египетских богов сменяются рисунками обыкновенных карточных мастей («Царевна вышивала... золотом узор, состоящий из четырех таинственных фигур, которыми писана в небе книга судеб мира». Т. V, стр. 201.), читатель начинает догадываться, что имеет дело с тонкой и остроумной мистификацией. Тем не менее самая видимость папируса выдержана до конца <sup>1)</sup>).

Разумеется, все эти китайцы, персы, египтяне, турки и монголы — носители утрированного национального быта — ни в какой мере не могут претендовать на подлинную самобытность, верность изображения и проч., как это наивно полагает биограф Сенковского. (П: Савельев. О жизни и трудах О. И. Сенковского).

Тем не менее Сенковский был настолько хорошим знатоком востока, что чрезвычайно-ценный историко-этнографический материал невольно пробивался сквозь пародическое изображение восточного быта.

Гораздо более сложны приемы пародии, осуществляемые средствами так наз. «стернианства». Стернианство Сенковского было, разумеется, гораздо более широким явлением, покрывающим не только пародирование нравоописательной литературы. Некоторые элементы его (в частности очень сознательное, литературное отношение к материалу) с самого начала сопровождает беллетристическую деятельность Сенковского. В 1834-м году стернианство становится доминирующей чертой в многих произведениях, подписанных Брамбеусом и связанных с этой своеобразной фигурой.

---

<sup>1)</sup> Тот же самый прием в еще более сложном виде встречается в «Похождениях одной ревижской души» — повести, в которой Сенковский тонко подражает монгольской шаштре.

При этом нужно отметить, что стернианство это приобретает некоторые признаки, указывающие на несомненную связь его с возникновением литературной личности, черты эти можно определить, как намерение показать на самое произведение («как построено»), а автора, строящего или разрушающего конструкцию своего произведения, так сказать автора за работой.

Так, во «Всеї женской жизни в нескольких часах» автор на Вознесенском мосту встречается с погребальными дорогами своей героини и свадебными каретами своего героя: «Все эти господа в синих плащах, которые проходили тогда по Вознесенскому мосту как раз скажут, что это натянуто, как у г. Бальзака, и что я натянул это?..»

Клянусь честью, я не натягивал. Оно как то само так натянулось для большей ясности дела. Впрочем у Вознесенского моста иногда случаются почти невероятные вещи: это всем известно».

Не менее интересным примером показывания автора за работой служат «Происхождения одной ревижской души», с той разницей, что мы сталкиваемся здесь не с простым показыванием автора, но с разоблачением Брамбеуса-мистификатора.

В конце этой повести имеется два варианта развязки: один из них просто разрушает все предшествующее построение, проявляя скрытый пародический план, на который до сих пор намекали только авторские примечания: второй вариант выдвигает на первый план самого автора в его обычной маске легкомысленного героя-рассказчика.

Сенковский как будто сам наталкивал читателя на разоблачение легкомысленного героя-рассказчика, достигая таким образом полного обнаружения конструкции, взрывая тем самым единственный объединяющий центр большинства своих произведений. Это характерное стернианство и было частично использовано в целях пародии на нравоописательную литературу.

Выше я отмечал, что собственно-литературная деятельность Сенковского началась с переводов восточных

повестей: в значительной мере эти переводы были самостоятельными произведениями, материал которых, представленный строго-объективно и без всякого авторского вмешательства, замыкался в самом себе, ничего извне не допуская. К этим повестям относятся «Бедуин» (1823), «Бедуинка» (1828), «Вор» (1830) и др. Теперь, в пародических восточных повестях, этот строго-объективный материал утрированием был как бы сдвинут с места, начал колебаться, приобрел побочные функции, которые сами по себе становились факторами, обнажающими конструкцию.

Это утрирование, окарикатуривание материала, заставляющее подчас некоторые элементы повести выпадать из общего строя, должно было опираться на автора, который, показывая беспрестанно свое отношение к материалу, служил как бы ложной мотивировкой его утрирования. Именно поэтому сдвинутый с места материал пародических восточных повестей не только допускал, но и опирался на самые разнообразные формы авторского вмешательства — отступления, комментарии и т. д.

Примеров стернианства в пародических восточных повестях можно привести много, и почти все эти примеры наряду с обычным обнажением конструкции демонстрируют отношение автора к материалу. Таковы авторские примечания к повести «Похождения одной ревижской души», которыми Сенковский шутовски оправдывает резкие изменения в стиле «монгольской» шастры, явным образом приближающие эту шастру к фельетону: «Читатели верно мне заметят, что слог и даже понятия этой части переводимой мною шастры вовсе несхожи со вступлением в нее, где описаны жизнь ламы Мегедетая и свидание его с Шеккямунием. Но в этом нет ничего удивительного. То писал калмык в бодром состоянии, а это пишет калмык спящий. Разница большая. Прошу не сомневаться, что это буквальный перевод с монгольского». Таковы же иронические ссылки на Геродота в повести «Микерия—Нильская лилия», которыми Сенковский шутовски пытается оправ-

дать, то ввод современного материала в «египетский» папирус, то комическое утрирование самого «египетского» материала. Таково же наконец явное обнажение конструкции в рассказе «Повести-повесть», свидетельствующее о том, как относился Сенковский к героям своих «восточных» повестей: «Видя, что он уже не нужен для дальнейшей повести о сыне, отец поскорее умер сам, из предосторожности, чтобы я, как искусный повествователь, не умертвил его неприличным образом для большей занимательности рассказа».

### 3

В 1834 году Сенковский становится редактором «Библиотеки для Чтения»; литературная деятельность его расширяется, приобретает более сложные формы; решительный перелом в сторону пародии, связанный с созданием «барона Брамбеуса», обостряет теоретическую работу; работа редактора сталкивает Сенковского с попытками практического применения своих воззрений на язык и композицию прозы. Это соответствие журнальной теории и журнальной практики делало «Библиотеку для Чтения», которую считали самым беспринципным журналом 30-х годов, журналом в высокой степени принципиальным.

В жертву теоретических принципов редактора «Библиотеки для чтения» было принесено очень многое и в том числе добрые отношения журнала с целым рядом писателей, потому что создание соответствия теории журнала с его практикой достигалось, прежде всего радикальным изменением рукописей, попадавших в портфель «Библиотеки для Чтения».

Нет необходимости приводить множество указаний на эту любопытную особенность «Библиотеки для Чтения» со стороны писателей, пострадавших от редакторской работы Сенковского; укажу покамест только на то, что Сенковский и не думал скрывать того, что он без согласия авторов изменял рукописи и печатал их в совершенно измененном виде (см. рецензию на

«Рассказы дяди Прокопья», изданные А. Емичевым — «Библиотека для Чтения», т. XVII, 1836 г. Лит. Лет. стр. 7, где принципы его редакторской работы объяснены с исчерпывающей полнотой). Простым сличением оригиналов с текстами «Библиотеки для Чтения» возможно выяснить, на каких принципах основывалась редакторская работа Сенковского и поскольку она соответствовала его теоретическим воззрениям.

Весь интерес теоретических воззрений Сенковского на композицию, настаивавших на совершенной построенности и логической замотивированности прозы, — заключается в том, что воззрения эти принадлежали писателю, разрушающему в собственных произведениях устанавливающийся композиционный канон. Пробным камнем для Сенковского-теоретика (а впоследствии и редактора) был в этом отношении Вельтман.

Казалось бы, что опыты писателя, близкого к Сенковскому по своим конструктивным принципам, должны были вызвать с его стороны полное сочувствие; они, наоборот, вызывают полное осуждение. В рецензии на «Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский» («Библиотека для Чтения» т. XVI, Лит. Лет., стр. 11) он с грустью подводит итоги творчества Вельтмана: «Все видели, что как будто (ему) не достаёт терпения оканчивать свои создания и соединять разорванные части своих творений: нет сил выдержать целое и сообразить части». Утверждая, что отсутствие конструкции у Вельтмана не нарочито, что события, идеи, эпизоды возникают у него по случайным ассоциациям, Сенковский открыто протестует против бесформенности и требует системы художественного произведения: «Да кто смеет предписывать законы вдохновению поэта? Кто смеет требовать системы от его фантазий? Знаете ли вы, что это пустая болтовня? Предписывать законы схоластические, требовать систематики—избави бог. Но... есть системы, по которым так совершенны бывают творения истинной поэзии... Фантазия — дух небесный, это правда; но для

ее оживления в образах ей надо спуститься на землю, подвергнуться весу, мере и числу...»

Суждения эти приобретают особенную остроту, когда мы вспоминаем, что они принадлежат перу писателя, совершенно отрицающего в своих произведениях самую тень повествовательной конструкции. В полном соответствии с этими воззрениями Сенковский последовательно проводил в своей обычной редакторской работе требование построенности и замотивированности прозы.

В этом особенно убеждают те композиционные изменения, которые внес Сенковский в повесть Вельтмана «Неистовый Роланд», напечатанную с поправками в «Библиотеке для Чтения» (1835 г. том X) под названием «Провинциальные актеры» и восстановленной в «Повестях» Вельтмана (1837 г.). Текстуальное сличение двух редакций, помимо знаменательных стилистических поправок (к которым я еще вернусь), указывает на следующие композиционные изменения, внесенные Сенковским:

1 Из повести Вельтмана были удалены все отступления от прямого движения сюжета (так—подробное описание города, рассуждение о бродячих актерам, обширная характеристика казначея и описание ссоры его с городничим, отступление о приютом зале в сравнении со сферой солнечного мира и т. д. — места, имеющие в повести Вельтмана самодовлеющее значение и в то же время играющие роль задержания — все выпущены Сенковским).

2. Все неясно мотивированные моменты были тщательно замотивированы и разъяснены, хотя для этого пришлось изменить основную установку Вельтмана. (Так, у Вельтмана герой повести — сумасшедший актер — говорит исключительно фразами из пьес, Сенковский заставляет его для большей ясности говорить обычным языком и т. д.). Сличение двух редакций повести Зенеиды Р—вой (Е. Ган), напечатанной в измененном виде в «Библиотеке для Чтения» 1837 года и восстановленной в собрании сочинений Зенеиды Р—вой

1843 г. — дает не менее убедительные результаты; так, в целях большей замотивированности, проясненности повести, Сенковский, вместо нескольких неопределенных фраз у Ган от имени героя, пишет подробное изложение всей основной интриги повести от имени друга героя и т. д. <sup>1)</sup>). Таким образом, редакторская деятельность Сенковского преследовала очень определенные цели — совершенной композиционной построенности прозы.

Иначе обстоит дело с воззрениями Сенковского на прозаический язык. Ко времени своего приезда в Россию он был польским журналистом, прекрасно владевшим литературной культурой родного языка; одним из первых его произведений на русском языке был авторизованный перевод книги Джемса Морьера «The Adventures of Hajji-Baba in England» предпринятый им, по свидетельству его биографа, исключительно с целью большего навыка в русском литературном языке. Это изучение литературного языка заново со стороны натолкнуло Сенковского, уже владевшего литературной культурой другого языка, на ряд соображений, впоследствии объединившихся в «теории разговорного языка», под знаком которой проходит вся его редакторская и критическая деятельность.

Главным лозунгом теории была борьба за новый литературный язык. Эта борьба велась Сенковским сначала под знаком борьбы с романтически-приподнятым стилем прозы 30-х годов. «Бубантус... принял важный вид, вынул из портфеля бумагу... и приступил к чтению на романтический манер.

«— И проч. . . . , и проч. . . . — слугой покорнейшим вашим пребыть честь имею... невозможно людьми управлять иначе . . .

---

<sup>1)</sup> Равным образом изменения, внесенные Сенковским в повесть Зенеиды Р—вой «Джеллаледин», напечатанной с поправками в «Библиотеке для Чтения», т. XXX, 1838 г., указывают на стремление прояснить до конца сюжетное движение повести. См. также «Джулио (Библиотека для Чтения, т. XVIII) повесть, написанную Сенковским вместе с Тимофеевым.

— И проч., и проч. — воскликнул Сатана, прерывая чтение. — Визирь, слышал ли ты это начало? И проч... и проч... Наш Бубантус, право, мастер сочинять. До-селе статьи романтические обыкновенно начинались с И, с Ибо, с Однакож, но никто еще не начинал так смело, как он с И проч. Романтизм — славное изобре-тение! ... Слог романтический имеет то свойство, что над всяким периодом надобно крепко задуматься, пока постигнешь смысл оногo, буде таковой на лицо в.оном имеется». («Большой выход у Сатаны»).

Эти первые выпады еще не имели той определенности, которую впоследствии приняла теория Сенковскогo; с одной стороны, высмеивание утрированно-романтическoгo слога было заимствовано в общих чертах у Бальзака, с другой — высмеивание языка романтиков было тогда уже общим местом критики.

Но уже в «Фантастических путешествиях барона Брамбеуса» имеются ничем не прикрытые выпады против враждебного направления гораздо более опасного, чем приподнятый язык романтической прозы против книжного языка: «На свете и в словесности в нынешнем году было очень скучно; русская изящная словесность XIX столетия не хотела говорить русским языком XIX века... тайно покупала у понытчиков в числе прочего казенные местоимения сей и оный... и... никак не соглашалась стряхнуть с себя пыль канцелярских форм, описывала даже любовь и ее прелести слогом думного дьяка Власа Афанасьева и заставляла меня, злополучного, думать на одном языке, на том, на котором говорю я с порядочными людьми, а писать на другом, на котором не говорит никто на земном шаре. (Осенняя скука).

Разумеется, борьба велась не из за одних только казенных местоимений. На этом фронте победа была одержана очень быстро: все стали избегать криминальных местоимений, но это нисколько не повлияло на борьбу литературных направлений. Вычет этих местоимений из литературного языка враждебного лагеря (вопреки мнению традиционной истории литера-

туры, почитавшей борьбу против «сего» и «оного» единственной заслугой Сенковского-теоретика) еще не решал вопроса: «...творения господина Зубова состояли единственно из драгоценной коллекции сих и оных всех возможных видов, и когда он исключил их... не понимаем, что в них осталось»<sup>1)</sup>).

Был поставлен вопрос о повороте литературного языка на другой путь, о внесении в литературный язык новых элементов. Отбросив приказные местоимения, Сенковский пытался вскрыть за ними целый ряд непоколебленных до сих пор принципов условного книжного языка. Одним из этих принципов было «натянутое пристрастие к тому, что весь народ отверг единодушно, как запоздалый остаток прежних ложных понятий об изящном в языке» — к славянщине.

Пытаясь построить теорию литературного языка на основах языка разговорного, Сенковский отрицал искусственные формы славянщины; славянские формы казались ему бесплодными опытами, «жалкой игрой в звуки», «ремеслом творцов шарад, а не художников слова». «К чему ведет эта неестественная смесь двух языков? Давно пора сделать разрыв между ними. Русский язык много выиграл бы от этого... Мы бы имели постоянный и чистый элемент словесности, независимый от прихоти и личного вкуса всякого, кому ни вздумается разводить его словами другого языка, то надевать на него воображаемые формы, то избегать более или менее подобной примеси и каждый раз создавать новый язык для себя и для своих приятелей». (Там же).

Условный книжный диалект — в какую бы форму он ни выливался — не опираясь на разговорный язык, создал, по мнению Сенковского, неуравновешенность в литературном языке. Именно поэтому индивидуально-книжный язык (язык отдельных писателей) старше

---

<sup>1)</sup> «Письма трех тверских помещиков к барону Брамбеусу». (Собр. соч., т. VII, стр. 206).

В связи с «казенными» местоимениями стоял вопрос о длинном периоде, против которого горячо протестовал Сенковский.

с удивительной быстротой. «Ломоносов, Фонвизин, Озеров, Пушкин — ведь это совершенно различные диалекты русского языка. Озеров и Пушкин — кто бы это подумал — современники! А между тем настоящий русский язык тот, которым говорят люди хорошего общества, не изменялся нисколько от Ломоносова до Марлинского». (Там же, стр. 225).

Прямым выводом отсюда было стремление построить литературный язык на естественных элементах разговорного — при чем границы естественности раздвигались очень широко, доходя до фонетического правописания: «Вы понимаете... что сюда же я включаю и все нерусские окончания падежей, все полуславянские формы глаголов, даже все отступления нашего правописания от всеобщего произношения. Говорят, наш умный и даровитый Лажечников предлагает писать «ова» вместо «аго». Я одобряю это и желаю ему полного успеха». (Там же).

Однако, не только в борьбе с славянщиной была новость теоретических воззрений Сенковского. Славянщина была для него одной из возможностей заключить литературный язык в условные книжные формы.

Поставив вопрос о создании нового литературного языка, он не признавал никаких иных путей к разрешению проблемы, кроме тех, которые предлагала его теория.

Он боролся не только против условного книжного диалекта, но и против внесения простонародных элементов или новых оборотов речи, которыми Даль и Вельтман пытались оживить застоявшийся книжный язык. Попытки эти казались ему новыми средствами для закрепощения литературного языка, и не менее сильными, чем славянщина<sup>1)</sup>. С точки зрения своих теоретических воззрений он был прав, тем более, что простонародность языка Даля в его сказках была искусственной. Певучая сказочная речь была для Сенков-

---

<sup>1)</sup> См. «Библия для Чит.», т. XXXIX. Лит. Лет., стр. 15 и т. XVIII, рецензия на «Были и небылицы казака Луганского».

ского особой и узкой системой устной литературы, не менее условной и искусственной, чем книжный диалект, против которого он горячо восставал.

Известное письмо Сенковского к Пушкину, в свою очередь направленное против простонародных элементов в литературном языке, ставит интересный вопрос о языке пушкинской прозы с точки зрения «теории разговорного языка». Отношение Сенковского к Пушкину — двойственно: с одной стороны он, как это отмечает Б. М. Эйхенбаум<sup>1)</sup>, «не считает прозу Пушкина явлением передовым». С другой стороны, в письме к Пушкину и в статьях о нем чувствуется настоящее признание пушкинской прозы. «Проза Пушкина, как и стихи его, отличаются необыкновенной точностью и простотою. Он никогда не гонялся за фразами, никогда не иснещрял своих сочинений затейливыми вычурами. Простота была для него первым условием красоты. Он никогда не поднимался на ходули, никогда не приискивал кудрявых выражений. Простота и естественность были первыми законами его слога»<sup>2)</sup>. Чрезвычайно характерно, что Сенковский рассматривает здесь прозу Пушкина, как явление, отталкивающееся от ходовой манеры беллетристов 30-х годов. Так оно, разумеется, и было. В деле создания скупого, ограниченного словаря пушкинской прозы большую роль сыграло исключение орнаментальных языковых приемов (против которых протестовал и Сенковский).

Именно в этом — в ограничении литературного словаря словарем обычного разговорного языка — и было соответствие теоретических воззрений Сенковского и практики Пушкина; враг опытов, расширяющих литературный язык путем ввода специфических языковых явлений, Сенковский по этому отрицательному признаку должен был принять скупую пушкинскую прозу. Кроме того, в прозе Пушкина было значительное для Сенковского-теоретика преимущество, заключающееся

---

<sup>1)</sup> «Лермонтов». Ленинград, 1924.

<sup>2)</sup> «Библ. д. Чт.», т. XXXIX.

в совершенной построенности, замотивированности этой прозы, явлении, тесно связанным с разными стилистическими направлениями прозы 30-х годов.

Одним из основных требований «теории разговорного языка» была грамматическая стройность прозы, та самая грамматическая стройность, о которой Белинский писал, как о «мертвой правильности языка». Примером такой прозы (часто указывавшимся самим Сенковским) может служить проза Булгарина; Шевырев писал о ней: «Слог Булгарина удивительное произведение Гречевой грамматики. Главная черта в нем... есть особенная грамматическая опрятность, которая делает честь нашему соплеменнику, писавшему у нас не на своем языке природном». («Москвитянин», 1842 г., ч. 1).

Это требование грамматической стройности ясно определяет границы, в которых Сенковский признавал нужным и горячо защищал разговорный язык.

С требованием грамматической стройности прозы вполне сходился только стертый разговорный язык образованного общества. Узкое понимание «разговорности» в литературном языке заставило Сенковского впоследствии не признать прозы Гоголя и губительно отразилось на его редакторской работе: стертый разговорный язык, сливаясь с мертвой правильностью грамматической прозы, должен был противоречить введению диалектов подлинно-живого языка, языку Гоголя и Даля.

Так оно и было: всякий специфический языковой элемент, попадая в гладкую прозу стирался, и это ясно видно на редакторской работе Сенковского и на прозе его учеников: стирались в общей струе «грамматического благополучия» и характерные особенности индивидуальной речи (речи героев) и живых диалектов.

Все это легко подтвердить примером тех стилистических изменений, которые сделал Сенковский, редактируя указанную выше повесть Вельтмана «Неистовый Роланд».

Последовательно сравнивая оба текста, легко уследить следующие изменения:

1. Удаление или замену слов, выражений, оборотов чем-либо выделяющихся из общего строя речи. (Так начало повести «В одном из пятидесяти пяти губернских и пятисот пятидесяти пяти уездных городов Российской империи» заменено сокращенным оборотом: «В одном из пятисот пятидесяти пяти городов Империи»; выражения типа «приятие чувств», «чищение зубов» заменены более современными).

2. Замену индивидуальных особенностей речи действующих лиц безличным от автора изложением — или выпуск подобных мест. (Так разговор полицмейстера с председателем магистрата, протопопом и семинаристом, чрезвычайно характерный попыткой Вельтмана передать профессиональные оттенки речи, заменен кратким авторским изложением беседы, речь лекаря, разговор командирши с гарнизонным солдатиком — опущены вовсе и т. д.).

3. Общую сглаженность стиля, тенденцию к грамматической правильности.

Разумеется, мы выпускаем из этого перечисления пропуск некоторых мест, выкинутых, быть может, цензурой, которая, вопреки общепринятому мнению, к Сенковскому совсем не благоволила.

На фоне борьбы Сенковского-теоретика за грамматически-стройную прозу, ограниченную словарем разговорного языка, представляется ясным отношение Сенковского к Гоголю<sup>1)</sup>.

Отметить у Гоголя «печальное неустройство фразы» и «неумение владеть языком», предложить исправить в его повестях русский язык и придать «большей логической стройности фразе» — казались неслыханным кощунством позднейшей критической литературе.

Чернышевский, бесстрастно и беспристрастно оценивший деятельность Сенковского, в «Очерках Гоголевского периода» объяснял вражду Сенковского к Го-

---

<sup>1)</sup> Рецензии на *Арабески* и *Миргород* (Библиографический журнал, т. IX, стр. 8—14, 30), на «Сочинения Гоголя» (там же, т. LVII, стр. 69 -- 73).

голю следующими обстоятельствами: 1. Гоголь явился участником Пушкинского «Современника», а в этом журнале Сенковский видел соперника своей «Библиотеке для Чтения». 2. Гоголь был автором известной статьи «О движении журнальной литературы». 3. Сенковский был оскорблен, увидев в Гоголе своего счастливого соперника в юмористических произведениях.

Разумеется, все эти существенные обстоятельства не должны исключать вопроса об отношениях Сенковского и Гоголя в чисто-литературном плане; не одного Гоголя Сенковский отрицал с точки зрения своих теоретических воззрений; выше мы видели его отношение к Вельтману, так же он относился к раннему Далю, несмотря на то, что ни тот, ни другой не выступали печатно против Сенковского и не были его соперниками в литературной работе.

Принципы редакторской деятельности Сенковского — замена индивидуальных особенностей речи действующих лиц, тенденция к общей сглаженности стиля, — объясняют до некоторой степени причины исключительного в русской критической литературе отношения к Гоголю.

С точки зрения теоретических воззрений Сенковского, настаивавших на выпрямленном языке, на фразе смыслового, а не эмоционально-образного типа, проза Гоголя, культивировавшая диалект, далекая от грамматической стройности, развившая индивидуальный язык героев до высокой степени дифференциации должна была казаться совершенно неприемлимой.

Если бы какая нибудь из повестей Гоголя попала в руки редактора «Библиотеки для Чтения», он сделал бы с нею то же самое, что сделал с повестью Вельтмана (которая, кстати, по языку близка к Гоголю, на что указывал сам Сенковский — «Библ. д. Чт.», т. XVI, отд. V, стр. 44) — выкинул бы все особенности речи действующих лиц, выправил бы все неясности с грамматической стороны и т. д. Непосредственно-живой разговорный язык лишь сглаживаясь, теряя специфические признаки, сливался с грамматической выпря-

мленностью прозы; именно поэтому писатели, о которых Сенковский отзывался с неизменной восторженностью (Зенеида Р—ва, Павлов и др.), характерны вводом сглаженного разговорного языка.

Но язык беллетристических произведений самого Сенковского ни в какой мере не соответствовал его теоретическим воззрениям, подобно тому, как композиция его повестей прямо противоречила его взглядам на композицию.

Нет сомнений в том, что общие принципы «разговорности» были присущи его «болтливой» прозе; но эта «разговорность» далеко не была лишена ни ввода новых слов, ни длинного периода, ни самых рискованных опытов над языком, ни, наконец, выражений отнюдь не присущих языку «образованного» общества 30-х годов — одним словом, всех (кроме славянщины) смертных грехов, против которых горячо протестовал Сенковский-теоретик.

Это обстоятельство в один голос отмечают современные ему критики. «В чем же состоит его «секрет», его (Брамбеуса) приворотный камень? — пишет Надеждин<sup>1)</sup> — не надо пускаться здесь в слишком глубокие исследования: ларчик открывается просто. Главный и существенный секрет Брамбеуса состоит в бесстрашной, неограниченной смелости языка... Трудно вообразить, до какой степени простирается необузданность его языка... Слова разматываются у него, как с клубка длинной, тягучей, непрерывной нитью, которая снова перепутывается сама с собою и образует чудные, затейливые узоры...»

«Язык русский под пером Брамбеуса — пишет Шевырев<sup>2)</sup> — представил самый странный, самый разнохарактерный винегрет из всевозможного снадобья... Тут же входили аравизмы, персидизмы, турецизмы, татаризмы, полонизмы, галлицизмы, британизмы; все это

<sup>1)</sup> «Телескоп» 1834 г., т. 25 «Здравый смысл и барон Брамбеус».

<sup>2)</sup> «Москвитянин», 1842 г., ч. I. «Взгляд на современное направление русской литературы».

пересыпано было сплошную ошибками против русского языка, бесчисленными эпитетами и глаголами à la Jules Janin, приправлено солью, но не эпической, и полито укусом едкой шутки».

Быть может, эта раздвоенность, полное несоответствие между теоретическими воззрениями, усердно культивировавшимися в «Библиотеке для Чтения» и собственной литературной работой Сенковского, было причиной того, что этот писатель, обладавший в 30-х годах большим литературным диапазоном, не оставил после себя ни учеников, ни последователей; или вернее, он оставил и тех и других: Зенеиду Р—ву с ее маленькими романами, Тимофеева, Маркова и других бесчисленных авторов светских повестей и рассказов, наполняющих собою журналы и альманахи 30-х годов, но произведения их, написанные как бы по заказу Сенковского-теоретика, ничего общего с его собственно-литературной деятельностью не имеют.

Таковы в общих чертах повествовательные приемы и теоретические воззрения Сенковского. Перед нами писатель чрезвычайно сложный и своеобразный, остроумный мистификатор, делающий литературную личность основной темой своих произведений, направленных по пути создания нового жанра, мастер шутивного фельетона наряду с мемуарным рассказом, журналист, теоретические воззрения которого были примечательным и характерным явлением в литературе 30—40 годов

Уже самое своеобразие его журнальной и беллетристической работы, полной контрастов и противоречий, вызывает необходимость исследовательского к нему отношения.

## ПЕРВЫЕ РОМАНЫ ВЕЛЬТМАНА

### 1

Вельтман интересен уже одной своей литературной судьбой. В истории русской литературы нет другого писателя, который, обладая в свое время такой популярностью, как Вельтман, так быстро достиг бы полного забвенья. Среди интеллигентов нашего времени мало кто слышал это имя, кроме филологов, а люди, читавшие Вельтмана — наперечет. В пяти толстых томах «Истории русской литературы XIX века» под редакцией Овсянико-Куликовского Вельтман упомянут только один раз — при перечислении мелких писателей.

А было время, когда в интеллигентном обществе о произведениях Вельтмана говорили, как о чем то известном каждому, как позже о вещах Писемского или Гончарова. Было время, когда без имени Вельтмана не обходился ни один журнальный разбор крупнейших явлений отечественной словесности. Это время — 30-ые и 40-ые годы прошлого века, — и в большей мере начало, чем конец этого периода. Уже в «Обзоре русской литературы за 1850 год» в «Современнике» (1851 г., т. XXV) читаем: «...начало и блистательнейшая пора авторской деятельности г. Вельтмана слишком отдалены от современности, так что, можно думать, без оскорбления его достоинств, едва ли большинство читателей сохранило отчетливое воспоминание об его первых произведениях, заслуживших ему известность».

50-ые годы — спад славы Вельтмана. По поводу романа «Чудодей» (1856) «Библ. для Чт.» (т. СXXXVIII) еще думает, что «в прочности и так сказать живучести дарования г. Вельтмана сомневаться невозможно: г. Вельтман принадлежит эпохе прежнего времени, но произведения его и теперь еще отличаются свежестью, бодростью и отсутствием той старческой дряхлости таланта, которая год от году звучит у других все тише и слабее...» Но «Современник» (т. XLI) уже отказывает в таланте Вельтману, которого двадцать лет не звали иначе, как «одним из замечательнейших наших романистов»<sup>1)</sup>, «одним из любимых повествователей нашей публики»<sup>2)</sup>, «знаменитым московским романистом»<sup>3)</sup>, «одним из замечательнейших талантов нашего времени»<sup>4)</sup> и т. д. В 1863 году Аполлон Григорьев говорит как о чем-то давно прошедшем о «высокодаровитом Вельтмане, искапризничавшемся до чудовищности по отсутствию ясного сознания своих, в сущности широких, задач»<sup>5)</sup>. Два последних романа Вельтмана (1862 и 1863 г.г.) прочли, по словам современника, «только литературные староверы и «обломки прежних поколений». Остальная публика их не заметила»<sup>6)</sup>. Журнальные рецензии встретили их обидным удивлением перед стариком, не понимающим, что ему пора замолчать.

Среди провинциальной и вообще более отсталой публики Вельтман, повидимому, был популярен еще в 70-х годах; так, по крайней мере, читаем в одной заметке 1895 г.: «Александр Фомич Вельтман. Имя это теперь почти совсем забыто, но еще в семидесятых годах оно пользовалось широкой популярностью, осо-

<sup>1)</sup> «Сев. Пчела». 1836 г., № 119.

<sup>2)</sup> «Москвит.», 1851 г., ч. 4. (Шевырев).

<sup>3)</sup> «Библ. для Чт.», 1845 г., т. 69.

<sup>4)</sup> «Современник», 1847 г., т. 1.

<sup>5)</sup> «Парадоксы органической критики» — «Эпоха», 1864 г., № 5.

<sup>6)</sup> «Слово» 1905 г., № 45. Прилож. 2-е

бенно в провинции, где всегда читали и читают больше, чем в столицах»<sup>1)</sup>).

В газетных заметках 90-х годов имя Вельтмана уже не употребляется без эпитетов «полузабытый», «почти совсем забытый» или просто «позабытый». А после 1900 года (100-летний юбилей дня рождения) и заметок о нем больше нет — до революционных лет, в которые резкое изменение характера историко-литературной науки направило внимание исследователей на ряд неинтересовавших дотоле явлений, в том числе и на Вельтмана. С 1919 года вновь появляются заметки о Вельтмане, упоминанья о нем в научных трудах, разборы отдельных его произведений, указания на те или иные стороны его творчества. Все это свидетельствует о подъеме интереса к Вельтману, и можно думать, что работа о нем теперь не будет несвоевременной.

## 2

Вельтман стал замечен в русской литературной жизни с 1831 года. К этому времени он имел за собой многолетний поэтический стаж, но напечатал только 6 стихотворений (в «Сыне Отечества» и «Московском Телеграфе»). В 1831 г. он издает одновременно две «повести в стихах» («Беглец» и «Муромские леса»)<sup>2)</sup> и первое произведение в прозе «Странник» (часть 1 и 2, часть 3-я в 1832 г.). После этого он нередко возвращается к стихам<sup>3)</sup>, но они проходят незамеченными;

---

<sup>1)</sup> Заметка в газете «Новости», 1895 г., № 12.

<sup>2)</sup> См. В. Жирмунский — «Байрон и Пушкин» (1924 г.).

<sup>3)</sup> Переводы в стихах: «Песнь ополчению Игоря Святославича» («Слово о полку Игореве», 1833) и «Налю. Повесть Брихадзавы, рассказанная Бгарату» («Налю и Дамаанти», 1839). Драматич. сочинения в стихах: «Ратибор Холмоградский. Драматическая пьеса» (1841), «Колумб. Драматические картины» (1842). «Волшебная ночь. Драматическая фантазия» (вольный перевод «Сна в летнюю ночь» Шекспира, (1844) и «Амаллат-Бек. Либретто оперы» (напеч. посмертно). Сказки в стихах: «Троян и Ангелица. Повесть, рассказанная светлой Денницей ясному Месяцу» (1846), «Златой и Бела. Чешская сказка» (1850). 2 стихотворения в «Москвитяине» 1849 г.

все значение Вельтмана в истории русской литературы определяется его прозой.

«Странник» имеет шумный успех и сразу выдвигает Вельтмана в ряд первостепенных прозаиков. Вельтман награждается эпитетами «русского Стерна», «русского Жан-Поля», сравнивается со Свифтом и с Раблэ. Это было триумфальное вступление в литературу. Вот показательная выдержка из отчета «Московского Телеграфа» (ч. 39) о русской литературе 1831 года: «Из 200 книг, исчисленных в библиографии Телеграфа сего 1831 года, чем можно утешиться? Борис Годунов Пушкина и «Странник» Вельтмана в Изящной Словесности... Поставим во второй степени от сих книг... четыре романа: Поездка в Германию Греча, Киргиз-Кайсак Ушакова, Петр Иванович Выжигин Булгарина, Рославлев Загоскина; Гезиода, переведенного г. Огинским, Наложницу Баратынского, Безумную Козлова, поэму барона Розена; два, три Альманаха». Надеждин в «Телескопе», правда, бранил «Странника», но уже из того, как подробно и запальчиво он разбирал его и как часто возвращался к его оценке — видно, что он имел дело с явлением далеко не заурядным. Вельтман возбуждал большие ожидания и недолго заставил ждать их исполнения.

В 1833 г. он выпустил свой первый роман «Кощей бессмертный. Былина старого времени», имевший еще более крупный, чем «Странник» успех и получивший единогласное признание. По впечатлению, произведенному на современников «Кощей бессмертный» — самое сильное произведение Вельтмана.

После этого Вельтман издал подряд еще три романа: «МММCDXLVIII год. Рукопись Мартына Задека» (1833), «Лунатик. Случай» (1834) и «Светославич, вражий питомец. Диво времен Красного Солнца Владимира» (1835). Только последний из них заслужил внимание современников. Этот цикл завершается произведением в манере «Странника» под названием: «Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский».

В творчестве Вельтмана второй половины 30-х годов наиболее важны повести. С 1835 г., когда в литературе выясняется победа повести над романом и Вельтман принимается за повести (Сборники 1836 и 1843 г.г.). К 1841-му году он достигает здесь очень четких и самобытных форм—и вновь переносит главное внимание на роман, стремясь создать роман нового типа на основе техники, выработанной в повестях. (Это заметно уже в «Сердце и думке» — 1838 г.; другие романы этого периода — «Виргиния или поездка в Россию», «Генерал Каламерос» 1840 — вещи незначительные<sup>1</sup>). В 1845 г. выходит роман «Новый Емеля или Превращения», в 1846—47 г.г. в «Библ. для Чт.» печатается «Саломея» (отд. изд. 1848 г.), в 1849—50 в «Москвитянине» — «Чудодей», который в связи с переменой редакции «Москвитянина» оборван напечатаньем и полностью вышел лишь через 6 лет — в отдельном издании.

«Саломея» впитывает в себя весь писательский опыт Вельтмана. В ней его литературная линия достигает высшей точки развития. Для следующих поколений, не переживших каждую вещь Вельтмана, как живое литературное событие, — «Саломея» — лучшая вещь его. Судя по воспоминаньям и письмам, широкая публика и тогда зачитывалась этим романом. В литературных кругах отношение к вещи двойственное: признают, что «Вельтман обнаружил в новом своем романе едва ли еще не более таланта, нежели в прежних своих произведениях»<sup>2</sup>), и в то же время ощущают роман произведением умирающей линии, раздражаются «нелепо-

---

<sup>1</sup>) В библиографиях указывается еще роман «Ротмистр-Чернокнижник или Москва в 1812 г.». Такая книга действительно была издана с именем Вельтмана, но тотчас же изобличена, как грубая подделка с целью спекуляции на популярном имени. Одновременно под именем Ушакова была издана книга «Были и повести». По мнению рецензента «Библиотеки для Чтения» (том 28), оба сочинения — плод одной и той же руки. (См. также письмо Вельтмана в редакцию «Лит. прибавлений к Русскому Инвалиду»—1838 г., № 4).

<sup>2</sup>) Белинский. Взгляд на русскую литературу 1846 г. — «Современник», 1847 г., т. 1.

стями» чуждой манеры. Уже совершенно ясно это отношение сказалось при выходе «Чудодея» (отдельным изд.). Рецензия на него «Современника» (т. 61) начинается так: «Явись «Чудодей» в ту пору, когда еще в моде были романы, раздражительно действующие на нервы читателей, он имел бы значительный успех; но теперь сомнительно, чтобы кто прочел его от начала до конца, а если и найдутся такие охотники, то сомнительно, чтобы роман им понравился».

После «Чудодея» Вельтман надолго замолкает, а когда опять появляется с двумя последними романами («Воспитанница Сара» 1862 и «Счастье-несчастье» 1863) — он встречает отношение, о котором я уже говорил.

Стесненный размерами статьи, я ограничиваюсь рассмотрением первого периода творчества Вельтмана (1831—1836). Произведения этого периода резко отличаются от следующих тем, что все это — произведения большой формы.

### 3

В «Страннике» описывается путешествие по Бессарабии, Молдавии, Валахии и Добруджи. Этим «Странник» входит в распространенный тогда жанр «путешествий»<sup>1)</sup>.

В отрывке, напечатанном в «Московском Телеграфе» 1830 г. (ч. 35), вещь названа: «Странник или путешествие по географическим картам». Отправная ситуация вещи такова: автор сидит перед географической картой и мысленно передвигается из одного ее пункта в другой.

Но в этот план путешествия по карте — врывается смещая его, другой план — реального путешествия по местностям, соответствующим этим пунктам на карте, причем иллюзия реальности время от времени вновь разрушается внезапным выдвиганием основного плана.

---

<sup>1)</sup> О «Страннике» говорю здесь очень кратко, так как подробное описание этой вещи и ее традиций дано в статье Т. А. Роболи, помещенной в настоящем сборнике.

На такой игре построена первая часть «Странника», далее план «путешествия по карте» отпадает, а с оставшимся планом художественно-реального путешествия контрастирует вновь выдвинутый исторически - реального путешествия.

Дело в том, что места, описываемые в «Страннике», были театром военных действий в турецкий поход 1828 года, в котором сам Вельтман участвовал — и к историческому плану «Странника» принадлежат отрывки мемуарного характера, описывающие этот поход. Отрывки даны в нарочито-сухом тоне военной реляции (одна из глав — ССLX — действительно представляет собой большой кусок реляции), резко контрастирующем с бойким и богатым стилем остальных частей произведения.

Игра двупланностью ведется здесь посредством чередования повествований двух типов: кусок путешествия описывается в обычном плане, затем стрелка переводится и путешествие продолжается, как описание похода.

Итак, основа сюжета «Странника» — игра несколькими контрастирующими планами, — игра, основанная на сталкивании контрастов, на борьбе планов, на смещении, замещении и разрушении их друг другом. Это «стернианский» принцип построения.

«Странник» впитывает в себя все «стернианские» приемы, рассыпанные в произведениях его — и более раннего — времени. Обрывы, разрывы, перестановки, пропуски — основные композиционные приемы «Странника», придающие этой вещи хаотический характер.

Но на «стернианстве» «Странника» я не могу здесь останавливаться.

Сюжетная техника «Странника» характерна для установки этой вещи. Эффекты «Странника» извлекаются не из слаженности и стройности элементов, но из за контраста и борьбы их. Основной принцип — создание шероховатостей, несовпадение, трение элементов. Это — принцип, характеризующий все творчество Вельтмана, да и не только Вельтмана, но и других бел-

летристов 30-х годов (Марлинский, Сенковский, Гоголь) Никто только не ставил его настолько в основу своего творчества, не проводил так резко и прямолинейно, как Вельтман. Так, игра с формой для Гоголя нехарактерна, у Марлинского не является основным принципом произведений, у Сенковского не появляется в столь обнаженных формах. Впрочем, между Вельтманом и Сенковским — Брамбеусом много общего, и «Фантастические путешествия барона Брамбеуса» (1833) недаром произвели впечатление очень сходное с впечатлением от «Странника».

Но основное отличие Вельтмана не в стернианстве, от которого он сам вскоре отходит. Не в конструкции, а в языке заключается доминанта его творчества, основное ядро будущего развития. В этой плоскости лежит и основное различие между ним и Гоголем, с которым его неизменно сближают с середины 30-х годов до нашего времени. Сходство творческих импульсов и близость параллельных путей обоих писателей несомненны, но в творчестве Вельтмана чисто-языковая стихия играет гораздо большую роль, чем в Гоголевском. Для Гоголя основная языковая единица — фраза, период. Соотношения между такими единицами лежат, главным образом, в области логической, и контрастное столкновение их дает эффект «комического алогизма»<sup>1)</sup>. Внимание Вельтмана направлено на отдельное слово, его строение и соединение с соседними. Семантические эффекты извлекаются из борьбы элементов внутри слова, сталкивания и смещения соседних слов и словосочетаний.

Так, по принципу борьбы и смешения семантических элементов, Вельтман в течение 20-ти лет вырабатывает своеобразную языковую систему, которая впоследствии ложится в основу Лесковского языка. В «Страннике» эта система только начинает формироваться в отдельных приемах. Укажу здесь самые основные.

---

<sup>1)</sup> См. у А. Л. Слонимского («Техника комического у Гоголя». «Academia», 1923).

Разные значения слова или словосочетания сталкиваются в метафоре или в омониме. Использование метафоры: 1) Основное и метафорическое значение ставятся рядом или совмещаются в одном слове: «Покуда вы х о д и т е по местечку и по некоторой части прошедшего времени...» (VIII), «Я оставил хозяина в табачном ды му, товарища в ча ду любви» (LVII); 2) метафора реализуется — слово переводится из метафорического смысла в основной. Особенно силен этот прием там, где основной смысл забыт — прежде всего в метафорических сплавах — пословицах, поговорках и т. д. Конкретизация таких сплавов — особенно часта в «Страннике». Пример:

Не встретив в ней противоречий  
Я кратко кончил свою речь:  
«Мой друг, игра не стоит свеч!»  
И мигом потушил все свечи.

Омонимы используются для создания каламбуров. Слова далеких значений сталкиваются в сравнениях. Сравниваются предметы как можно более далекие: «(паштет) начинен трюфелями, анчоусами, устрицами! Начинен, как век событиями!» (CXLV).

Более сложный вид семантического несовпадения — неуместная цитата: «Я отправляюсь в Кишинев и отправляюсь с нетерпением, хотя девушка Скудери и сказала, что краткость нашей жизни не стоит нетерпения» (XXXIII).

Надо еще сказать о пародийности «Странника». В него вставлены куски в манере сентиментальных путешествий карамзинской школы, в стиле канцелярских бумаг, древних ораторов, восточных стихов и прозы, романтических баллад, альбомных стихов, классического «*burlesque*» и современных «элегий» и т. д. Сама густота этой окрошки стилей и жанров придает пародийную окраску каждому из них.

Все эти приемы, как и стернианская конструкция делают «Странника» произведением резко-комическим.

Слог «Странника», как и всех произведений первого периода творчества Вельтмана, принадлежит к школе

«поэтической прозы». Об этом скажу дальше; пока же отмечу, что основной принцип этой школы — перифраза, — поэтому, для нее естественно в первую голову использовать метафору и сравнение, и приемы их обработки, указанные выше встречаются не у одного Вельтмана. Каламбур и несовпадающая цитата более специфичны для его творчества; и характерно, что когда в следующие периоды его стиль перерастает омертвевшие формы «поэтической прозы» — каламбур и цитата становятся активнейшими элементами новых стилистических форм. И такого количества каламбуров, как у Вельтмана, нет ни у кого в русской литературе, кроме, может быть, Лескова.

Но и те приемы, которые характерны для всей школы, производят в «Страннике» иное впечатление, чем в других произведениях школы. Там они вкраплены в повествование и затираются его ходом,—здесь кажутся гораздо выпуклее, выдвинутые отдельно, почти несвязанные со всем остальным, как и все в «Страннике». Многие главы (главы в «Страннике» часто по несколько строчек) представляют собой просто развернутую метафору, анекдот, каламбур.

Это принцип композиции «Странника». Большая часть произведения представляет собой чрезвычайно и нарочито разнородный материал, не имеющий ничего общего с сюжетом («путешествием»). Здесь мы находим большое количество стихотворений — лирических, комических, философских, стихов из альбомов и писем, отрывки из ненапечатанных комических поэм, маленькую поэму «Эскандер», монологи, диалоги и сцены с несколькими участниками, фантастический рассказ, в котором все персонажи говорят только названиями букв еврейской азбуки; отрывки эпистолярного и мемуарного характера; выдержки, материалы и рассуждения по физике, истории, археологии, философии, а главное, рассуждения «à propos des bottes» — построенные не логически, а по чисто-ассоциативной связи, при чем, как и в сравнениях, Вельтман старается связывать предметы как можно более разнородные. Обычно

этими рассуждениями и связываются отрывки, введенные в «Странник», чем только подчеркивается их нарочитая разнородность<sup>1)</sup>). К тому же направлены и другие виды связи элементов «Странника». Материал вводится или с пародийной мотивировкой, оттеняющей немотивированность ввода, или без всяких мотивировок (напр., между историческим отступлением о Суворове и продолжением описания поездки по реке Пруту вставлено альбомное стихотворение).

Разнородность элементов «Странника» и ошеломляющая легкость переходов и связей между ними — были почувствованы, как основная особенность «Странника». Им подражали поклонники «Странника»<sup>2)</sup>, их пародировали противники<sup>3)</sup>. Все до одного отзывы в первую голову отметили необыкновенную легкость переходить от впечатления к впечатлению» (М. Лихонин), «удивительную способность соединять между собою самые несоединимые идеи, сближать самые разнородные образы»<sup>4)</sup>, «переходы к предметам, коих не думаешь вовсе здесь встречать»<sup>5)</sup>, «Стерновские сближения противоположностей»<sup>6)</sup>, «прелесть полета мысли живой, разнообразной, подобной Протею»<sup>7)</sup>.

При такой разнородности и несвязанности «Странник» мог бы казаться не единым произведением, но хаотическим сборищем поэтических мелочей.

Так к нему и отнесся Надеждин, подходивший к каждому произведению с требованием «строгого единства»,

---

1) М. Лихонин в статье «Вельтман и его сочинения» называет подобные рассуждения «накидными мостами из одной области фантазии в другую». («Моск. Наблюдатель», 1836 г., ч. 7).

2) Мечтатель (Шаликов). «Повесть странника о страннике, или мысли при чтении второй части Вельтманова Странника. — «Дамск. Журнал», 1832 г., ч. 37 и 38.

3) Пародия при рец. на 3-ю часть «Странника» в «Молве», 1833 г., № 4.

4) Белинский в рец. на «Предки Калимероса» — «Молва», 1836 г., ч. 11.

5) «Литерат. Газета», 1831 г., № 30.

6) «Моск. Телеграф», 1831 г., № 18.

7) Мечтатель (Шаликов). «Мысли при чтении Странника» — «Дамск. Журн.», 1831 г., ч. 34.

«порядка, стройности и гармонии». Не найдя в «Страннике» ни порядка, ни связи, ни целостности, он объявил его «странничаньем юродствующего воображения»<sup>1)</sup>, «совершенным суесловием», «несвязной и нелепой тарабарщиной»<sup>2)</sup>. Но большая часть критики отнеслась иначе. Она почувствовала за этой легкостью, «переходчивостью»<sup>3)</sup>, небрежностью особое эстетическое значение. На впечатление легкости и небрежности «Странник» и рассчитан. Вместо строгой «соразмерности с эстетической целью»<sup>4)</sup>, вместо «мысли, одной главной мысли», которых требовал от него Надеждин, «Странник» имитирует импровизацию, как бы полную неподготовленность заранее, веселую болтовню, о чем в голову придет. Эта установка не пропадает ни на минуту. Легкость, личный тон, веселый произвол автора — вот та связь, которая не дает «Страннику» распасться на ряд анекдотов и каламбуров. Отсюда — постоянные напоминания читателю об авторе и его капризном своеволии. Отсюда ряд приемов, направленных на «сближение автора с читателем» (из которых основной — ввод читателей в произведение, как персонажей — спутников автора), отсюда резкая установка на автобиографичность в «Страннике», его тон интимного альбома и часто фривольная эротика.

#### 4

«Кошей бессмертный» из всех произведений Вельмана имел наибольший успех при выходе в свет. Все отзывы, которые он вызвал, носили почти или вполне восторженный характер, исключая рецензию «Дамского Журнала» — органа «литературных староверов», напавшего собственно не на роман, а на «дух нашего

---

1) Рец. на 1-ю ч. «Странн.» — «Телескоп», ч. 2.

2) Рец. на 2-ю ч. «Странн.» — «Телескоп», ч. 5.

3) Рец. на «МММСДXLVIII год» — «Молва», 1834 г., № 5.

4) Рец. на 3-ю ч. «Странн.» — «Молва», 1833 г., № 4.

века»<sup>1)</sup>), сказавшийся в его построении. Марлинский<sup>2)</sup> и Полевой<sup>3)</sup> называют Вельтмана «чародеем».

Белинский в «Литературных Мечтаниях» (1834), где строгое до суровости отношение к писателям взято, как композиционный принцип, пишет о «Кошее»: «это ряд очаровательных картин, на которые нельзя довольно налюбоваться», и прибавляет: «у Вельтмана так много таланта, так много остроумия и чувства, так много оригинальности и самобытности!». Даже суровый Надеждин хвалит Вельтмана за оригинальный и новый путь, выбранный им в «Кошее», признает дарование автора «неподлежащим сомнению», полуизвиняется за прежние отзывы о «Страннике», «где оно (дарование) обнаружилось в не совсем выгодном для критики свете» и заканчивает словами: «А почитать есть что! Натешатся вдоволь и не отстанут от книги»<sup>4)</sup>).

Но особенно убеждает в наибольшем значении «Кошея бессмертного», как литературного события, среди произведений Вельтмана — то, что в течение лет двенадцати после выхода этого романа — лет очень творчески обильных для Вельтмана — ни одна новая более или менее значительная книга его не была пропущена рецензентами без указаний на первый его роман, как на лучшее произведение, непревзойденное новыми. Изредка рядом с «Кошеем» указывался «Странник».

Между тем «Кошей бессмертный» — произведение, попавшее на гребень литературной волны в свое время — не могло уже ничем отвечать изменившимся литературным потребностям конца 30-х и начала 40-х годов, что станет ясно при ознакомлении с этой вещью; так что неизменное выдвигание ее на первое место, очевидно, обусловлено не самостоятельной ее ценностью для данного времени, а большой инерцией сильного впечатления, которое она произвела при своем появлении.

---

<sup>1)</sup> «Дам. Журн.», 1833, ч. 41.

<sup>2)</sup> «О романе Н. Полевого «Клятва при гробе Господнем», 1833 г. Собр. соч. 1838 г., ч. XI.

<sup>3)</sup> «Моск. Телеграф». 1833, ч. 51.

<sup>4)</sup> «Молва», 1833 г., № 123.

Только когда на арене критики появилось новое поколение (Ап. Григорьев, Достоевский и др.), для которого произведения предыдущего, потеряв живую ценность былой актуальности, могли быть ценны только с точки зрения новых литературных запросов, поколение, не пережившее в свое время «Кошечья бессмертного», как факт литературной жизни, — тогда произведения Вельтмана переоценили. С 1845 г. критика начинает выдвигать на первое место роман «Сердце и думка», вышедший в 1838 г. и встреченный тогда единогласными упреками и общей холодностью шести рецензентов и обозревателей, среди которых были такие почитатели таланта Вельтмана, как Полевой, Белинский и кн. В. Одоевский.

Такое значение «Кошечья Бессмертного» заставляет остановиться на нем особенно подробно.

## 5

«Кошечья бессмертный» принадлежит к жанру исторического романа. Правда, автор назвал его не «историческим романом, а былинной старого времени», но и Полевой, выпустив в 1832 г. роман «Клятва при гробе Господнем», назвал его в послесловии «былинной прежнего времени», а на заглавном листе «русской былью XV века», хотя никаких сомнений в принадлежности к жанру исторического романа это произведение не возбуждает. Что «Кошечья бессмертный» был воспринят на фоне именно исторического романа, видно уже из названий, которые ему дают современники. Его называют или прямо историческим романом (Шевырев) или «историко-фантастическим»<sup>1)</sup> (Лихонин), указывают на связь его с родом «Вальтер Скоттова романа» (Полевой), говорят об авторе, как о «романисте, повествующем дела давно минувших дней» (Надеждин).

---

<sup>1)</sup> Т.-е. опять причисляют к тому же жанру, так как ни «фантастического», ни «историко-фантастического» романа, как живых жанров в это время не существовало.

Это естественно. Исторический роман был в это время наиболее крупным и ощущаемым жанром русской литературы и едва ли не единственным жанром романа. За малыми исключениями, все романы, вышедшие с 1829 по 1834 год и бывшие литературными фактами, относятся к роду исторических. В рецензиях того времени под романом часто прямо понимался исторический роман. Понятно, что этот жанр был наделен огромной апперципирующей силой, — и как исторический воспринимался каждый роман, в котором хотя бы второстепенные признаки давали основание для этого. Можно сказать, что «историческим» был каждый роман, в котором явственно видно, что действие его происходит не в современности, а в более раннюю эпоху (хотя бы за 20 лет до написания романа). А действие «Кошья бессмертного» относится к XII—XIV векам.

Часть писателей и критиков протестует против такой слабости жанровых признаков. Исторический роман по их мнению должен быть целиком основан на истории: так построен «Дмитрий Самозванец» Булгарина — героем взято крупное историческое лицо, основными персонажами исторические лица, действие романа вытянуто по линии исторических событий, которые являются основным материалом романа, будучи подаваемы в виде разговоров действующих лиц, об этих событиях, описаний исторических положений и фактов, в виде документов, речей и т. д. Сухость этого романа-хроники была причиной его неуспеха.

Основной тип исторического романа в эту эпоху — это роман интриги, связанной историческими событиями. В романе этого типа (к нему принадлежат романы Лажечникова, Масальского, Зотова и др.) основные события и герои — неисторические. Исторические события используются для мотивировок, для монологов, описаний и рассуждений и т. д. Но в романе, где «интерес сосредоточен в герое и в интриге» (Надеждин), все это было явно только материалом для нагрузки романа и давило его своей тяжестью, романическая запутанная интрига, построенная на бесконечном количе-

стве случайностей и совпадений, соединялась с сухим переключением истории на сцены, разговоры и описания, где главной заботой была историческая истинность, подтверждения ее, «дипломатическая точность» вводимых документов и т. д. Один роман разлезался на перетасованные куски двух романов разных типов. Упреки в несвязности, нецельности романов подобного рода почти общее место разговоров о них, — и в 1833 г. В. Плаксин заносит в свой учебник, как отшлифованное уже мнение, следующий афоризм: «О всех Исторических Романах можно сделать одно весьма важное замечание, что в них История не связана с вымыслом»<sup>1)</sup>.

Таким образом, исторические события были главным материалом исторического романа и, в то же время, как материал, они не вполне удовлетворяли, потому что либо не ввязывались в роман интриги, либо делали из романа хронику.

По традиции западного исторического романа и русского нравоописательного, уже первым историческим романом «Юрием Милославским» были выдвинуты, как материал, нравоописательные сценки, вошедшие затем в обиход русского исторического романа. Романы Загоскина тем и отличаются от основного типа, что исторические события играют в них очень слабую роль, а отдельные сценки, часто со слабым отношением к сюжету являются их основным материалом. Эти сценки и были главным объектом внимания читателей и причиной успеха романов Загоскина<sup>2)</sup>. В них находила точку приложения нравоописательно-бытовая тенденция, очень сильная в начале 30-х годов и известная под именем требования «народности». Под знаменем «народности» соединяются тогда все, кто ощущает необходимость национального литературного мате-

---

<sup>1)</sup> В. Плаксин. «Руководство к познанию истории литературы». Спб., 1833

<sup>2)</sup> Ср. ст. и рец. в «Лит. Газете» 1830 г., № 5 (А. С. Пушкина), в «Моск. Вестнике» 1830 г., ч. I (С. Аксакова), в «Лит. Газете» 1831 г., № 36, в «Телескопе», ч. 3, 4 и 7.

риала и изображения быта. Пример, которому нужно подражать, чтобы достичь этого, видят в Вальтере Скотте. Поэтому «народности» ждут, главным образом, от исторического романа.

Удовлетворенная сценками Загоскина, критика осталась недовольной той композицией, которую романы приобрели благодаря этим сценкам: сценки мешают развитию интриги, интрига разбивает интерес сценок. Далее: нравоописательные сценки в историческом романе ничем не отличались от таких же сценок в нравоописательном романе, откуда они и перешли. Поэтому они не были ни в какой мере историческим материалом и, становясь основным материалом романа, ставили его на грань жанра. Постоянно жалуются на романы такого рода, что в них быт и нравы «списаны с Русского быта на шего времени».

Проблемы исторического романа сводились к одной: проблеме материала. Вельтман разрешил ее оригинально и актуально. Стабилизированный материал исторических событий почти устранен. Описание исторических событий в романе Вельтман осознает как чистое торможение и играет этим. Он дает подобный кусок (часть I, гл. XI-XII), но перерывает его «разговором с читателями», которые кричат: «Да что нам до этого? Где Кошей бессмертный? Где Ива?» (I, стр. 139). Несколько исторических лиц введено в роман, — как эпизодические и только со стороны их частной жизни.

Историчность романа держится не на исторических событиях, а на частном быте — огромное достоинство с точки зрения народно-бытовой тенденции. Роман состоит из тех бытовых сценок, которые не умели сделать историческими предшественники Вельтмана. Исторический быт не удавался уже потому, что не было материала для восстановления старых нравов<sup>1)</sup> У Вельтмана материала было не больше, но у него было

---

<sup>1)</sup> Ср., напр., рец. Булгарина на «Клятву при гробе Господнем» -- «Сев. Пчела» 1833 г., № 753.

преимущество в композиции романа. Весь «Кощей бессмертный» состоит из отдельных сцен, слабо связанных (интриги нет, и, поэтому, интерес сценок не срывается развитием интриги). Такая композиция позволяет Вельтману соединять в пестрой мозаике осколки старого быта, выуженные из древних памятников. Он подбирает и соединяет такие сценки, где может изобразить резко отличные от современных нравы, обычаи, обряды, приличия и правила обихода. Языческое богослужение, пиры и процессии в городе и деревне, свадебные обряды от смотрин до свадьбы в XII и XIV в., прием гостей, осада города, княжеский совет, дорожная езда; княжеские палаты, дом новгородского тысяцкого, усадьба деревенского боярина, жилище попа, крестьянская изба, псарня и пастбище проходят через роман.

Но Вельтман не просто «вводил» сохранившиеся осколки старины, но старался по ним — и на основании своих археологических и этимологических домыслов — реконструировать быт, нравы, обстановку, чтобы дать полное ощущение старинной жизни. Реконструкция была произведена со всем пылом и необузданностью научной фантазии, отличающей все труды Вельтмана в области истории, филологии, археологии и лингвистики, — и достигла результата.

Полевой пишет о романе, как об ожившей старине: «Старина, драгоценная, милая сердцу нашему, Русская старина воскресла для меня со всею своею жизнью».

То же повторяют и рецензент «Сев. Пчелы» и Надеждин, превосходно понимающий, что «старина» здесь «воссоздана творческой фантазией».

В реконструкции старинного быта у Вельтмана немалую роль играет археология. Недаром Марлинский писал, что он «опрокинул на старину всю Грановитую Палату»<sup>1)</sup>. Читатель знакомится исподволь с одеждой того времени, кушаньями и питьями, оружием, мебелью, посудой и прочей утварью, с музыкальными инструмен-

---

<sup>1)</sup> Письмо к Кс. Полевому от 4 января 1839 г. «Русск. Вест.», 1861 г., т. 32.

тами, мерами, деньгами и т. д. Но интересно, что все эти предметы почти не описываются, а только называются. Вот характерный отрывок: «Другое кружало уставлено было златоу и серебряною утварью, кнеями, лукнами, куфами, стопами, раковинами, обделанными в золото, конобами и проч.» (I, стр. 100). Археология Вельтмана в значительной мере сводится к лексике.

В создании ощущения быта в литературе лексика играет огромную роль, Вельтман учел ее. Ощущение старинного быта в «Кошее бессмертном» создается, главным образом, лексической окраской древних слов. Установка на старинную лексику выходит далеко за пределы употребления старинных названий и собственных имен (Ива Олелькович, Мириана Боиборзовна, Ненила Адмазовна, Мина Ольговна, Тир и т. д.—все это в XIV в. И до Вельтмана персонажи в исторических романах носили имена, вышедшие из употребления, но лишь хорошо известные из русской истории). Древние слова и выраженья вводятся и там, где им нет синонимов в современном языке, и там, где есть. Вкраплены они в язык «Кошея» крайне неравномерно, но, в общем, гуще в диалогах персонажей, чем в повествовании от автора; главным образом, в диалогах они и имеют функцию давать лексическую окраску всей речи, внедряясь в нее. Иногда диалоги доходят до такой степени лексической насыщенности:

«Тысяцкий велел его привести к себе.

— А шо Суждальцю, какво-ти от хлеба Ноугорочьково?

«Чествую, господине Тысяцкий, сълнце тепло и красно простре горячую лучю свою и на њебозиих», — отвечал весело Суздалец.

— Шо радует ти? Новгорочьское сердце плакалось-бы по воле. яко Израиля при Фаравуне Царю Еюпетстем?

«Вольно мне радоваться горю и я волен!» — отвечал Олег Пута<sup>1)</sup>. (I, стр. 18—19).

М. Лихонин так говорит о работе Вельтмана над языком «Кошея»: «Он слеплял его, как камешки мо-

---

<sup>1)</sup> Обращаю внимание на диалектологические особенности (цоканье, мена ж и з, оканье) в репликах новгородского тысяцкого.

заики, из современных тем векам сказаний и летописей». Это очень правильное сравнение. Вельтман также подбирал и отбирал словарный и фразеологический материал, как и археологический и этнографический, и вставлял в литературный язык отдельные слова и целые фразы, выбранные из старинных памятников. Так в приведенном диалоге фраза: «Чествую, господине Тысячский, сълнце тепло и красно, простре горячую лучю свою и на небозних» взята почти дословно из «Слова о полку Игореве» (вообще, главного словарного источника «Кощея бессмертного): «Светлое и тресветлое сълнце! Всем тепло и красно еси! Чему, господине, простре горячую свою лучю на лады вои!» Так же Вельтман создает русские песни XII века, влагаемые в уста персонажей: лишь сравнительный анализ может указать те камешки, из которых составлена эта мозаика <sup>1)</sup>).

## 6

Если взглянуть на лексику «Кощея бессмертного» не с точки зрения ее специального значения в историческом романе, а с более общей точки зрения литературного языка эпохи, то попытку Вельтмана надо будет характеризовать, как ввод в литературный язык массы нового, неупотребительного языкового материала. Здесь Вельтман не одинок: в одно, приблизительно, время с ним являются и другие авторы, вводящие в свои произведения необычный, нелитературный языковой материал, который в данном произведении осознается как одно из средств *couleur locale*, а в общем ходе литературной эволюции служит целям создания нового литературного языка. Таков малороссийский язык Гоголя, русский народно-диалектический Даля <sup>2)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Вопрос о «новой дороге поэтического представления Русской старины» через археологию, этнографию и лингвистику очень четко освещен в рецензии «Молвы».

<sup>2)</sup> Такая постановка вопроса о литературном языке 30-х годов принадлежит Б. М. Эйхенбауму («Лермонтов», стр. 134—135).

В начале 30-ых годов одной из самых острых литературных проблем было создание нового языка художественной прозы. Главными средствами обновления признавались: приток новых слов и ломка старого синтаксиса и слога. Конечно, как всегда бывает с новыми течениями, деятелями этого направления были несколько человек; большинство писало языком гладким, «грамматическим», недопуская новых слов. Грамматист Греч и воспитавший свой слог под его влиянием Булгарин стоят во главе этих пуристов, а с 1834 года (с основанием «Библиотеки для Чтения») главным защитником пуризма становится Сенковский. Как это часто бывает, вожди враждебных лагерей — Сенковский и Даль — выставляют те же лозунги: чистоты и разговорности языка. Только Сенковский под чистотой языка понимает отсутствие нетрадиционных наслоений—архаизмов, неологизмов, диалектизмов, — а под разговорностью — грамматическую правильность, которую он приписывает речи образованного общества. Даль же под чистотой языка понимает отсутствие варваризмов («чужесловов»), а под разговорной речью—речь простого народа с ее областными особенностями. Связь этого течения со стремлением к «народности» указывается самим Далем<sup>1)</sup>. Его цель — приблизить изуродованный варваризмами, беспринципный, чуждый родному духу литературный язык к живому, неиспорченному руднику народной речи, а первое средство для того — ввод слов из диалектов в литературный язык.

Даль, несомненно, был прав в одном: лексика русских говоров, конечно, основной источник обогащения литературного словаря, так как, имея общие с литературным языком корни и формальные части, сочетает их несравненно разнообразнее, чем литературный язык. Первое свойство создает понятность областных слов в литературном языке, второе делает из них главную «кладь или клад—родник или рудник»<sup>1)</sup> литературного языка. Однако, и значительная часть древне-русских

---

<sup>1)</sup> «Полтора слова о русском яз.».

слов, вышедших из литературного языка или невошедших в него, обладает теми же свойствами по отношению к литературному языку — общностью элементов и иными сочетаниями их. Таким образом, метод Вельтмана был так же путем для выработки нового литературного языка, притом очень близким к далевскому. Главная разница и преимущество Вельтмана в том, что древне-русские слова не обладали «грубостью» лексической окраски, дисгармонии которой с «высоким» тоном тогдашнего литературного языка не мог не признать и сам Даль.

В работе Вельтмана над языком сказывается его стремление не к простому вводу материала, а к реконструкции. От сохранившихся древне-русских слов он производит другие, соединяет старые корни и суффиксы, образует сложные слова, восстанавливает имена и названия на основании этимологических соображений. Но основная работа — подбор и внедрение в язык готовых древних слов.

Отмечу, что многие древние слова в литературном языке могут быть восприняты не как архаизмы, а как диалектизмы — по следующим причинам: 1) много слов, исчезнувших из литературного языка, корней и формальных частей, утерявших в нем свою активность, остались в диалектах, 2) народные говоры вообще архаичнее литературного языка — по общей медленности культурного движения народа, 3) общие в древнем языке и в диалектах фонетические явления одинаково противостоят литературному языку с его церковно-славянизмами, часто вытеснившими совсем соответственные русски формы. Вельтман же, помимо того, стремился дать впечатление не книжного языка, а живого устного языка древности, чистого от варваризмов, разного по говорам, как и современный народный<sup>1)</sup> (характерно избегание Вельтманом церковно-славянизмов, восстановление русских форм, где они вытеснены церковно-славянскими, отсутствие цитат из церковных

---

<sup>1)</sup> Вспомним диалектизмы в диалогах «Кошеч».

книг). Из всего этого понятно, как близки были пути Вельмана и Даля, — и немудрено, что Даль нередко черпал слова из старинных произведений, а в «Кошее» встречаем места совершенно аналогичные по стилю далевским сказкам или описания, в которых Вельман, как Даль, подбирает областные слова — северо-восточные, сибирские, костромские и т. д.

«Влево печь, близ печи голбец, под голбцем подполье; на пересовце висит лопоть. На воронце и грядке сохнут дрова, лежат связки паровой лучины, лежат ошепки, лежат наговки и сеяльница...» и т. д. (III, стр. 32).

Все это придает лексике «Кошея» оттенок, так сказать, древне-народный.

Даль вполне признает путь Вельмана как в прямых отзывах<sup>1)</sup>, так и в принципиальных высказываниях. «Источник один, язык простонародный, а важные вспомогательные средства: старинные рукописи, и все живые и мертвые славянские наречия»<sup>2)</sup>. Вельман выполнил все части этой программы: он орудует в «Кошее бессмертном» таким же условно-польским языком, как и условным древне-русским, т. е. вставляет в речь персонажей-поляков столько польских слов или только суффиксов и огласовок, чтоб речь эта получила соответствующую окраску, — и при этом такие слова, которые ему кажутся подходящими для обогащения русского литературного языка. В речах черногорцев в «Кошее» также дана легкая сербская окраска<sup>3)</sup>.

## 7

«Народная стихия» прогрессирует в «Кошее»: во 2-ой части она заметнее, чем в 1-й, а в 3-й явно перевешивает древнюю. Она не ограничивается лексикой.

1) «Полтора слова».

2) Там же.

3) «Искусное перенесение многих счастливых выражений из наречий словенских, особенно южных» отметил у Вельмана Шевырев в своей замечательной статье: «Взгляд на современную русскую литературу» («Москвитянин» 1842 г., ч. 2).

Эпитеты и выражения народной поэзии внедряются в авторское повествование, сгущаясь иногда до такой степени, что автор действительно превращается в какого то былинника. Все песни 2-й и 3-й части ориентированы на тот или иной тип народной лирики. Формы народной поэзии проникают и в сюжет и в изложение. 3-я часть романа вся построена на использовании народной сказки и былины. Каждая глава здесь несет какой нибудь сказочный мотив (Леший, Баба-яга, возрастание богатыря в три дня, обращение девушки в камень, сказочная погоня и т. д.), а автор ориентирует свое повествование на соответствующие (сказочные и былинные) формы. Есть целые главы, написанные в тоне и ритме былины.

Ориентация на народные литературные формы была совершенной новостью в русском романе. Здесь, как и в языке, Вельтман осуществлял то же скрещение древности и народности. Это скрещение сказки с древним бытом, смешение истории и «поэзии» особенно восхищало современников. «Русская старина, выкупанная в романтизме, русская сказка, спрыснутая мыслью», характеризовал «Кощея» Марлинский. «Русь, истинная древняя Русь, оживлена тут фантазиею «Сказки Русской», писал Полевой. Вельтман «умел вспрыснуть живой водою фантазии потускневшие краски старого времени» (Надеждин), «глубоко изучил старинную Русь в летописях и сказках, и как поэт понял ее своим чувством» (Белинский).

Но у Вельтмана именно ориентация на народные формы, не подделка под них. Все сказочные формы иронически остраннены. В 3-й части, особенно богатой народными формами, взят принцип «Дон-Кихота»: явления более или менее обыденные воспринимаются людьми, верящими в сказки, как сказочные чудеса. Истинное положение дела видно читателю, но автор обычно не раскрывает его в своих словах, а как будто становится и сам на точку зрения простодушных сказочников. По этому же принципу взят и герой 3-й ча-

сти — «пошлый дурак»<sup>1)</sup>), к которому все персонажи относятся как к могучему богатырю и о котором автор говорит в тоне былинного эпоса.

«Кощей бессмертный» — роман насквозь иронический. В нем одинаково иронически остраняются формы романа вообще, исторического романа в частности, формы народной сказки и былины, сюжетные положения Сервантеса и Ариосто, все персонажи, даже языковые принципы произведения.

Если в речах персонажей инородность древних слов и выражений скрадывается с целью создания общего лексического фона, то в авторском повествовании выдвигается на первый план то, что это — цитаты; они и набираются курсивом, соответствующим нынешним кавычкам. Мы имеем здесь обычный прием Вельтмана — несовпадающую цитату — с той особенностью, что обычный эффект борьбы и контраста извлекается здесь из столкновения резко различных лексических окрасок. Борьба эта придает авторскому стилю «Кощей бессмертного» характер иронии над собственными языковыми приемами. Приведу место, где эта функция особенно обнажена.

«Не кори мене, господине богу милый читатель, за то, что я не везде буду говорить с тобой языком наших прадедов.

И ты, цвете прекрасный читательница, дчь<sup>2)</sup> Леля, тресветлое сълнце, словутцюю! Взлелеял бы тебя словесы Баяновы, пустил бы вещие персты по живым струнам и начал бы старую повесть старыми словесы; да боюся, уноет твое сердце жалобою на меня, и ты пошлешь меня черным вранам на у е д и е»<sup>3)</sup>. (1, стр. 49—50).

---

<sup>1)</sup> Греч. «Обозрение русской литературы в 1833 г.».

<sup>2)</sup> Дочь. (Прим. авт.).

<sup>3)</sup> В пищу. (Прим. авт.).

«Кощей бессмертный» состоит из ряда сцен. До половины романа они нанизываются на ряд персонажей, скрепленных по нисходящей генеалогической линии. Дается не связная биография каждого лица, а несколько более или менее ярких событий и сцен из его жизни. Таким образом, роман и тянется от XII до XIV века через шесть предков главного героя — Ивы Олельковича. В конце второй части романа дано несколько таких же сцен из биографии Ивы, кончающихся побегом его жены с захожим поляком в ночь свадьбы, третья же часть описывает погоню Ивы за воображаемым похитителем жены — Кошеем бессмертным. Сцены первых частей связаны, как видим, не интригой, но простой хронологической последовательностью. Похищение дает толчек, после чего композиция романа приобретает тип чисто-авантюрный: от приключения к приключению. В конце романа Ива случайно находит жену. Это не интрига, а обрамляющий мотив.

«Кощей бессмертный» — роман без интриги, роман, в котором почти все мотивы свободны, действительно — «свободный роман» — несвязанной, небрежной, непринужденной постройки, со свойствами, знакомыми нам по «Страннику»: слабой спайкой сцен, пробегающих как в калейдоскопе, внезапною переходов между ними, с нарочито разнородным, разнообразным материалом, с вводными повестями, со скачками и перестановками рассказа, — все это, конечно, не в той степени, что в «Страннике» — по свойству самого жанра романа.

Установку «Кошея», как и «странниковскую» можно характеризовать словами — «веселый произвол». Но эта установка в «Кошее бессмертном» не направлена, как в «Страннике», на создание впечатления авторской личности. Здесь слабо ощущение автора, вертящего рассказом, капризного и своевольного, нет автобиографичности, личностного, интимного тона.

Переведенная в другой жанр, установка «Кощея» служит новой цели, которую можно определить, как создание легкого, шуточного, насмешливого произведения в стабилизированном жанре, для которого серьезность, солидарность, затяжеленность грузным материалом считались основными признаками.

«Кощей бессмертный» — вещь сложная, состоящая из разных пластов, и если она ощущалась, как исторический роман, то это потому, что всякое отнесение произведения к жанру определяется лишь теми элементами произведения, которые могут быть притянуты одним из живых жанров, существующих в данное время. Таким жанром в 1833 году для «Кощея» мог быть только исторический роман. Произведения подобные «Кощею» всегда воспринимаются, как сдвигающие жанр, но это и значит, что они воспринимаются на его фоне, т. е. принадлежат к нему, потому что жанр, не как отвлеченное теоретическое умствование, а как живое историческое ощущение и есть тот фон аналогичных произведений, на котором воспринимается данное <sup>1)</sup>).

На фоне жанра все свойства конструкции приобретали особое значение. Скачка по ряду эпох вместо небольшого, твердо фиксированного участка времени, перестановки, невыдержанный, нервный темп рассказа вместо твердого и однообразного, медленного хронологического шествия, внезапные переходы действия, когда привыкли, чтобы переход из комнаты в комнату оговаривался, шуточный и насмешливый тон вместо обычной важной серьезности.

Такая конструкция была оригинальна, но не всегда и не для всякого читательского сознания все хорошо, что оригинально. Упреки за несобранность романа раздаются со многих сторон и для некоторых эта несобранность перевешивает все достоинства произведения. Станкевич пишет Неверову: «В вельтмановом

---

<sup>1)</sup> Взгляд на жанр, как на явление историческое и текущее, установлен Ю. Н. Тыняновым («Литературный факт». — «Леп», 1925, № 2).

«Кощее» местами встречаешь прекрасный образ, выражение, но все это не сосредоточено никаким господствующим чувством, точно, как и все события романа не липнут ни к какому главному событию. Чорт знает, что за винегрет» <sup>1)</sup>).

Действительно, если подойти к «Кошее» с точки зрения поэтики романа твердой, замотивированной конструкции, он предстанет именно «чорт знает, что за винегретом», — романом нескрепленным, неряшливым, разваливающимся на части.

Мотивировки совершенно не интересуют Вельтмана, также как сюжет и характеры.

Сцены романа нанизаны на ряд персонажей и часто только общим персонажем и связаны. Мотивировок их связи почти нет. Персонажи-стержни связаны между собой лишь совершенно условной генеалогической последовательностью, неудовлетворившей, как принцип связи, не только строгого Надеждина с его «неумолимым требованием единства поэтического произведения», но даже верного и горячего поклонника Вельтмана — Лихонина. В выборе того, о чем — и как подробно — говорить — полный произвол.

Вообще, с точки зрения единства и стройности в романе бездна недостатков, но в оценке романа современниками недостатки композиции отходили на второй план: на них смотрели или как на «неумение» — временное зло начинающего писателя, отмечая значительные успехи по сравнению с хаотическим «Странником» (Надеждин) или объясняли отрывочность произведения отрывочностью данных. Так пишет «Сев. Пчела»: «Строгие судьи скажут, может быть, что весь этот роман, или былина, как называет «Кошее» автор, состоит из отрывков, из эпизодов — не не такова ли и древняя Русь в памяти народа, в картинах поэтов и в самых сказаниях историков?».

---

<sup>1)</sup> Станкевич. Переписка. Стр. 66.

Следующий роман «МММCDXLVIII год. Рукопись Мартына Задека» — вещь незначительная и прошедшая почти незамеченной. Она, повидимому, написана наспех <sup>1)</sup> и, как обычно в таких случаях, по шаблону. Взят шаблон исторического романа распространенного типа — романа с интригой, развернутой типичным историческим материалом: описанием политических ситуаций, военных походов, массовыми и историческими сценами, вроде смотра войск, заседаний Верховного Совета страны и т. д. Но при этом действие происходит в будущем. Рецензентов удивляло это перенесение действия, когда «его 3448 год» совершенно походит на нынешний 1834-й <sup>2)</sup>. Весьма возможно, что это было сделано, чтобы избежать трудностей, связанных с проведением фабулы романа (подмена одного властителя страны другим по сходству) в исторической обстановке. Как роман интриги, «3448 год» не так композиционно несобран, как остальные вещи Вельмана того периода.

По готовому руслу идет и стиль романа, — правда, по руслу еще новому, непересохшему, но не своему. Из произведений этого периода «3448 год» наименее оригинален по стилю. Он написан по ключу Марлинского.

Вельман, вообще, в разбираемый период находится под влиянием школы Марлинского, школы «поэтической прозы», что выражается, прежде всего, в построении фраз по принципу синтаксического параллелизма сочиненных предложений (чаще всего трех), создающего особое впечатление фразового ритма, с частыми повторениями параллельных слов, напр.: «В первый раз еще не встретил он восхода солнеч-

<sup>1)</sup> Цензурное разрешение на 2-ю и 3-ю часть «Кошечка бессм.» помечено 30 мая 1833 г., а уже 1 сентября того же года разрешаются к печати все 3 части «3448».

<sup>2)</sup> Рец. «Моск. Телегр.», 1834 г., ч. 55.

ного и не помолился. В первый раз не отвечал он благословением на утренний поцелуй Стáно; в первый раз сердце его было холодно ко всему!» Но никогда Вельтман не доходит до таких сложных узоров синтаксической параллельности, какие характерны для Марлинского. Инерция фразового ритма у Вельтмана, поэтому, гораздо слабее. Зато он прибегает к ритму метрическому, нередко вводя в повествование куски ритмической прозы. Это особенно развивается в «Светославиче», где целые главы написаны так, что за потоком фраз чувствуется метрический импульс. Вот начало «Светославича»:

«Над Киевом черная туча. Перун-Трешица носится из края в край, свищет вьюгою, хлещет молоньей по коням. Взиваются кони, бьют копытами в небо, пышуг пылом, несутся с полночи к теплому морю. Ломится небо, стонет земля, жалобно плачет заря-вечерница: попалась навстречу Перуну, со страху сосуд уронила с росой, — разбился сосуд просыпался жемчуг небесный на землю».

Здесь и повторы определяются уже не синтаксисом, а ритмической структурой (так, в 1-й главе «Светославича» повторяется, варьируясь, фраза: «Застукали темные речи, как град о тесовую кровлю»).

Можно отметить и другие моменты влияния Марлинского: частые инверсии, сентенции — формулы, лаконические антитезы («сердце его было полно слёз; очи сухи» — «Кош. бессм.» II, 67); наконец, и это основное, Вельтман ученик Марлинского и в отдельных стилистических «тропах», но разница между ними чувствуется и при беглом чтении. Оба интенсивно и разнообразно используют метафору и сравнение, стараясь сделать их возможно более неожиданными и парадоксальными, но Марлинский употребляет эти приемы, главным образом, в плане высокой риторики, у Вельтмана они преобладают в сниженном, комическом плане. Риторические, изысканные, «высокие» сравнения и метафоры мало характерны для Вельтмана. Наоборот, конкретность, вещность характеризует его метафору или один

из членов сравнения. Поэтому, любимый его прием — конкретизация метафоры — прием всегда снижающий и комический. Стиль Вельтмана не то, что пародия на «поэтическую прозу», но ироническое остраннение ее. Частые у Марлинского отвлеченность, олицетворение, обобщение («все, что женщина может внушить, все, что мужчина может почувствовать, было внушено и почувствовано». — «Страшное гаданье») редки у Вельтмана.

Между тем, для «3448 года» характерны именно «высокие», некомические однопланнные метафоры и сравнения, например: «прозрачное покрывало не таило от любопытных очей ни Дамасскую розу, ни белизну Лиосской камелии, ни двух звезд, светильников седьмого неба, ни улыбки девы-души». (III, стр. 75).

Сравнивая стиль Вельтмана и Марлинского, необходимо отметить еще, что стиль первого производит впечатление значительной разряженности по сравнению со вторым: резких, заметных стилистических приемов гораздо меньше; нет основного для Марлинского ощущения непрерывного нагнетанья стилистических ударов.

## 10

«Лунатик» — роман из эпохи 1812 года. Такие романы стали очень популярны после выхода «Рославлева» Загоскина и «Петра Ивановича Выжигина» Булгарина (1831). Они также считались и обычно назывались историческими, но из всех исторических романов, естественно, наиболее всего пользовались материалом современного быта. Нравоописательные сценки играли в них всегда основную роль. Поэтому, журналисты, восстававшие против слабых жанровых признаков исторического романа, выделяют романы из эпохи 1812 года в особую группу и особенно на них нападают.

Таков и «Лунатик». Это ряд глав, нестрого связанных, с установкой на интерес отдельных глав, а не целого. Стернианские приемы, которые и в «Кощее» присутствуют скорее, как рудимент, исчезают оконча-

тельно. Современники оценили роман, как «мелкие, разнообразные, живые картинки, набросанные в часы досуга рукою искусного художника, картинки, в которых играет его фантазия, в которых вы видите изображение из быта общественного, из жизни домашней, подручной...»<sup>1)</sup>. Рецензент «Северной Пчелы» отмечает «несвязность в частях целого, разнообразие, занимательность и верность в подробностях»<sup>2)</sup>. То же, но резче, отмечает Сенковский<sup>3)</sup>. «Статьи «Лунатика» прелестны своей легкостью», но произведение в целом «тяжелое, неловкое, безобразное». Все же он ставит его гораздо выше «3448 г.». Он отмечает обычную у Вельтмана сюжетную «несообразность в разных частях», но, главным образом, останавливается на лексике «Лунатика», именно, на языке простонародья в нем.

«Простонародный» язык в романах того времени был обычен. Это не был язык, действительно ориентированный на народные диалекты, как у Даля и Вельтмана, но вневременный и внеместный эсперанто литературных «простолудинов», который, создавшись тогда, благополучно дожил до нашего времени и легко узнается по ряду лексем, создающих его специфическую окраску, как то: ежели, таперича, вестимо, чай, право-слово и т. д. Вот пример такой речи, взятый из «Стрельцов» Масальского (1832):

«Вестимо, што не спрашивал бы! Эко, парень, горе! Ведь, и я не знаю! Да постой. Спросить, было, у дочки. Она больно охоча калякать со всеми молодыми мужиками и парнями. Пытал я ее журить за то. Я, чай, она все знает. Эй, Малашка!»

Однако, часть писателей резко восставала против вульгарного языка, так что романисты 30-х годов, пользовавшиеся нравописанием, явно распадались на два лагеря: пользующихся народными словами и выра-

---

<sup>1)</sup> «Молва», 1834 г., № 39.

<sup>2)</sup> 1834 г., № 182 (Строев).

<sup>3)</sup> «Библ. для чт», 1834 г., т. V.

жениями и избегающих их. Из этих лагерей сыпались взаимные упреки: из одного — в бездушности языка, из другого — в грубости его. Булгарин и вдохновляемая им «Северная Пчела» стоят во главе отвергающих пользование народным языком.

Вельтман примыкает к лагерю пользующихся народной речью. Уже в «Кошее» в разговорах крестьян изпод разных наслоений нередко проглядывает традиционный литературно-крестьянский язык. В «Лунатике» стремление к передаче простонародной речи сказалось более явно. Вельтман даже фонетическую транскрипцию применяет: «Дак ганькю!» (Дай-ка огоньку!). Сенковский возмущен: «Признаюсь откровенно, я не понимаю изящности этой кабачной литературы, на которую наши Вальтер-Скотты так падки. И как мы заговорили об этом предмете, то угодно ли послушать автора «Лунатика»:

- « — Э, э! что ты тут хозяйничаешь!
- Воду, брат, грею.
- Добре! Засыпь, браг, и на мою долю крупки.
- Изволь, давай.
- Кабы запустить сальца, знаешь, дак оно бы тово!
- И ведомо! Смотрико-сь, нет ли на поставце?»

«Это называется изящною Словесностью! Нам очень прискорбно, что г. Вельтман, у которого нет недостатка ни в образованности, ни таланте, прибегает к такому засаленному средству остроумия. Нет сомнения, что можно иногда вводить в повесть и просторечие; но всему мерею должны быть разборчивый вкус и верное чувство изящного: а в этом грубом, сыромятном каляканье я не вижу даже искусства!»<sup>1)</sup>

## 11

«Светославич, вражий питомец» писался, повидимому, медленно, исподволь, еще во время написания предыдущих романов. Он имел успех не такой, как

---

<sup>1)</sup> «Библ. для Чт.», 1834 г., т. V.

«Кощей бессмертный» или «Странник», но был все же замечен и оценен. «Лунатик» если и понравился, то как мимолетное явление, тотчас же забытое, «Светославич» вспоминается по разным поводам и через много лет. Кн. В. Ф. Одоевский считал «Светославича» лучшим романом Вельтмана.

«Светославич», в общем, продолжает линию «Кощей бессмертного». Взят тот же принцип — соединены истории со сказкой — но проведен гораздо резче. Персонажи — лица исторические, введены некоторые исторические события (война Владимира и Ярополка и др.), а сказка становится главным элементом романа. Сказочные положения даются здесь не как комическая форма восприятия бытовых положений, но как настоящие сюжетные ситуации <sup>1)</sup>.

Лексические опыты в «Светославиче» сокращаются, вводимых слов гораздо меньше, при чем вводятся слова более понятные, чем в «Кошее». Продолжается установка последней части «Кощей», главным образом, на устную речь, на явно-устные только слова древнего языка.

«Светославич» более, чем «Кощей» — «филологический» роман. В нем нет, правда, установки на археологию, на перечисление предметов, — зато прямо вставляются отрывки научного характера — обычные для Вельтмана причудливые экскурсы, где история и филология сплетаются со скандинавской, греческой и индусской мифологией, а главным аргументом служат этимологические аналогии, более, чем оригинальные.

Все это придавало «Светославичу» характер «амальгаммы», «энциклопедического романа» — названия, данные Шаликовым, который пишет: «вы изумитесь богатствам Палеографии, Этнографии, Географии, Истории, Мифологии, именовсловий, наречий, просторечий, пословиц, поговорок, скороговорок» <sup>2)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Эта разница по сравнению с «Кошеем» резко отмечена рецензией «Библиографический журнал» (1834 г., т. 10).

<sup>2)</sup> «Учен. Зап. Моск. Универс.», 1835 г., ч. 10.

«Светославич» так же разнороден и несобран, как и предыдущие вещи. В «Страннике» эта несобранность воспринималась как специальная устансвка — «стернианство», в «Жощее» оправдывалась оригинальностью в пределах жанра, в «Лунатике» тем, что это просто «собрание картинок». «Светославич» — произведение без стернианства и иронии, притом пятое по счету, с большим фоном в виде предыдущих произведений. Повидимому, возникают серьезные сомнения, не есть ли такая конструктивная манера органический порок творчества Вельтмана (по крайней мере, к выходу следующего произведения эти сомнения являются совершенно оформленными), отзывы о композиции становятся резче («бесконечное сплетение происшествий, громоздящихся одно на другое, без всякой видимой связи». Сенковский), к композиции его романов начинают приглядываться пристальнее.

Приглянемся и мы.

Сюжеты романов Вельтмана состоят из разных сюжетных линий, почти переплетающихся (в «Светославиче» — линия Владимира и линия его брата, «вражьего питомца», проклятого отцом в утробе матери и поэтому похищенного и вскормленного нечистой силой), а каждая линия из отдельных глав, часто связанных лишь общим героем. Встречаются сцены, настолько не имеющие отношения к сюжету, что они воспринимаются, как сюжетные удочки, закинутые в будущее; но в дальнейшем ходе романа ничего соответствующего им не оказывается. Сюжетные несвязанности и несообразности постоянные. При этом Вельтман совершенно произвольно выпускает из рассказа тот или другой сюжетный кусок, меняет темп и пропорции рассказа. «Эта несвязность, эта недоконченность требует, при чтении, неутомимого внимания со стороны читателей; если пропустишь 2—3 строчки, то впоследствии нельзя понимать целых страниц»<sup>1</sup>). Последняя глава обычно остается последней новеллой в ряде новелл; ха-

---

<sup>1</sup>) Рец. «Сев. Пчелы» на «Лунатика».

рактик развязки присущ ей слабо. В романы постоянно вводятся, с той или другой мотивировкой, отрывки, куски, недоконченные рассказы. Фабула бедна. Движение сюжета — минимально.

Совершенно не интересуют Вельтмана характеры персонажей. Он им приписывает те свойства, которые нужны по ходу сюжета — и только. Например, в «Лунатике» автору нужны три лунатические припадка героя, чтобы познакомить его с героиней и два раза привести в плен к французам. По миновании этих надобностей (в половине первой части романа) о лунатизме героя нет уже ни слова.

Развертывая сюжет материалом, часто чрезвычайно чуждым роману, Вельтман несколько не старается укрепить его ввод: так, в «Светославиче» описание отъезда Владимира в Новгород прерывается словами: «Здесь, кстати, поведаю я стародавнюю вещь, правду истинную» — идет историко-этимологический отрывок, связи которого с романом нельзя понять до его конца — он кончается постройкой Новгорода, после чего следуют слова: «После сих событий прошло пять столетий, когда Владимир, подъехал к Новгороду» (I, стр. 42).

Серьезный протест против такой организации романов вызывает следующее произведение: «Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский».

## 12

«Александр Филиппович Македонский» — произведение в манере «Странника», но остранным опытом Вельтманова исторического романа.

Произведение развивается из реализации метафоры. Зародыш его дан в одной фразе «Странника»: «Я отправился путешествовать... по всему, что можно объехать сухим путем, морем и воображением». Здесь дана игра двумя смыслами слова «путешествие»: реальным и метафорическим. На этой игре и построен «Александр Филиппович Македонский». Метафорическое «путешествие воображением» реализуется. Попутно

реализуется весь круг соответствующих метафор; «путь мысли» становится «дорогой», по которой «крылья воображения» уносят автора в древность, в эпоху Филиппа и Александра Македонских, походы которых (от осады крепости Медона Филиппом до похода Александра в Индию) здесь описываются. Воображая эти походы, автор сам становится их участником. Время от времени этот план смещается вторым, выдвигающим нереальность, метафоричность этого путешествия, например: «Мне стоило бы только помыслить, чтоб вырваться из рук моих насильников, но я хотел посмотреть, что из этого будет». Идет игра с разницей времен в двух планах: подчеркивается, что автор вторгается в прошедшее (например, похитив Пифию, делает примечание: «Ошибаются историки, которые похищение юной Пифии приписывают Фессалийцу Ификрату» — I, стр. 12) и заранее знает будущее.

В эту вещь тоже введены стихи, отрывки, «Жизнь Наполеона» (ритмической прозой), «Слезы Абдулбега Ибн Салеха об Андалузии», экскурсии в древнюю географию и восточную мифологию и, главное, рассуждения и рассказы о происхождении и переселениях народов, — но такого материала гораздо меньше, чем в «Страннике», ввод его мотивированнее, сюжет играет главную роль (в то время, как в «Страннике» трудно даже говорить о сюжете), рассуждения «à propos de bottes» почти совсем отсутствуют.

Характернейшая особенность произведения — наплыв филологии. Она внедряется в метафоры, в сравнения, в каламбуры. Вот сравнение:

И бросилась она в постель,  
Еще исполненная страхом,  
А я как член Арабский Ель  
Стоял пред ней, как перед Лахем

Стержень произведения — этимология, связанная с учением о происхождении, переселениях и родстве народов<sup>1)</sup>. Этот стержень вертит действием. Когда

<sup>1)</sup> Любимый предмет научных занятий Вельтмана.

установлено мифологическое тождество финикийской Сифии с греческой Пифией, план смещается, и действие из Финикии переносится в Грецию.

Вся вещь наполнена этимологиями разных слов настолько причудливыми, что современники не знали, что это — «сатира на этимологистов»<sup>1)</sup> или «высказывание своих догадок под маскою шутки»<sup>2)</sup>. Очевидно, тут и то и другое, хотя трудно разобрать, где Вельтман серьезен и где издевается над собственными методами. Тем пей у него значит темный, Пелла — белый, Тор — чорт, Пегас производится от пегий, Омир получил свое имя за хождение по миру и т. д. Такая этимология очень близка к каламбуру, — и, действительно, любимый прием Вельтмана — каламбур — здесь разноязычен и строится на ложной этимологии.

Считая македонцев славянами, Вельтман комически стилизует их на русский лад! Здесь есть очевидный элемент пародии и на собственные воззрения и на исторический роман (жанр к тому времени окончательно дискредитированный). Часто указываемый критикой недостаток последнего: чистая декоративность, отсутствие «духа места и времени» пародируется в «Александра Филипповича» нарочитой анахронизацией, стилизацией на современный лад, сильным снижением стиля разговоров и быта и изображением исторических лиц вразрез с переданными историей образами.

На основании тех же соображений о происхождении Вельтман заставляет финикийян говорить и петь на условном языке скандинавского типа, скифов — на несколько измененном английском и т. д. Разноязычность получается невероятная.

Разноязычность, впрочем, характерна для всего творчества Вельтмана. Еще в «Страннике» он пользовался ею, и, столкнув в корчме людей разных наций, дал стихотворение на семи языках. В «Кошее» Вельт-

---

1) «Русск. Инвалид» 1836 г. № 151.

2) Лихонин.

ман вводит татарские слова, в «Лунатике» калмыцкие, в «Светославиче» древне-скандинавские, — в следующий период, в повести «Радой» — турецкие, молдавские и сербские, в «Виргинии» — южно-французские и т. д. Этот ввод имеет целью не столько создание «*souleur locale*» (потому что слова подобных языков почти не имеют специфической окраски в окружении русского языка)<sup>1)</sup>, сколько простое сталкивание разных языков (как в «Кошее» — разных лексических окрасок). Часто вставляются целые куски, носящие совершенно заумный характер. Так в «Кошее» посреди русской сказки:

«Но вместо ответа коснулись до чуткого его слуха дикие звуки песни:

Маштакэ кюбэнь уластыпэ  
Малтыгэ джыгэ».

(II, стр. 39).

Критика обратила главное внимание на конструкцию «Александра Филипповича». И прежде, по поводу каждой вещи Вельтмана указывали на «несвязность целого». Но когда шестая вещь носит все те же свойства при разных установках — эта общность свойств выплывает на первый план, а установки перестают восприниматься. Тем более, что «стернианство» кончило играть свою историческую роль и уже требовалась твердая конструкция<sup>2)</sup>. Рецензенты («Библ. для Чт.» и «Сев. Пчелы») не ограничиваются на этот раз указанием на несвязность и отрывочность данной вещи, но обобщают это свойство, начинают видеть в нем главное свойство произведений Вельтмана и едва ли не органический порок его таланта, требуют от него отказа от этой «основной идеи своих занятий»<sup>3)</sup> и делают са-

<sup>1)</sup> На это указывает С. Шевырев в своем отзыве о повести Вельтмана «Урсул» (рец. на «Сто русских литераторов», т. 2 — «Москвитянин», 1841 г., ч. 4.).

<sup>2)</sup> Ср. у Б. М. Эйхенбаума — «Лермонтов». Характерна с этой точки зрения рец. «Отеч. Зап.» (1840, отд. VI) на 2-е изд. «Странника».

<sup>3)</sup> «Библ. для чт.». 1836 г., т. 16.

мые мрачные предсказания на противный случай. Самый тон этих рецензий гораздо строже и суровее, чем предыдущих (в тех же органах), хотя обе рецензии начинаются с признания «прекрасного дарования», «замечательного таланта» автора.

«... произведения без начала и конца никуда не годятся, — пишет рецензент «Сев. Пчелы», — нельзя сшивать отрывков без разбора и называть эти сшитые лоскутки книгою; нельзя употреблять во зло терпение читателей, пренебрегать ими, смеяться над ними...

«... Когда у вас нет даже содержания и материала, из чего же хотите вы написать книгу? Из отрывков о том и сем? Как ни спивайте их остроумно, все таки книги не будет. Ваши слитые отрывки нанесут вред один другому; они может быть отдельно очень хороши, а вместе составляют безобразную, разнохарактерную кучу всякой всячины...

«Недостаток последовательности и связи всегда был замечен во всех произведениях автора, о котором мы теперь говорим... Прежде мы извиняли эту несвязность, как умышленное следствие усилий автора. Нам уже кажется несносным этот литературный порок, который беспрерывно растет и развивается. Г. Вельтман кончит тем, что будет писать только одно начало страниц, а там пиши сам читатель, как угодно»<sup>1)</sup>.

Отныне при появлении каждой новой вещи Вельтмана внимание критики будет обращаться прежде всего на композиционные связи. Вельтману придется считаться с этим.

Вельтман начинает искать новых путей.

---

<sup>1)</sup> «Сев. Пчела», 1836 г., № 119.

## ФОЛЬКЛОРНЫЙ СКАЗ ДАЛЯ

Сказка то, что сказуется.  
В. Даль

### 1

Проблема сказа возникает при различении в художественной прозе двух манер повествования: 1) с установкой на сюжет, когда система «языковых» стилистических приемов служит средством сообщения интриги, обстановки, характеров, авторского комментария к ним, и пр. и потому является конструктивно-подчиненным, обусловленным фактором; 2) с доминантой стилистической, когда словесная ткань произведения, стилистическая система является конструктивным принципом, а сюжет оттесняется как бы на второй план, в качестве более или менее сложной системы мотивировок и семантических скрепов.

Во втором случае стиль перерастает сюжет, подчиняет себе его динамику и приобретает, так сказать, самоценное значение. Центр тяжести переносится на осязательность повествования, как такового. Семантический вес отдельных слов и словосочетаний возрастает и усложняется, неожиданное значение приобретают факторы интонационный и фонетический, необычайно выдвигается синтаксический момент и т. д. Возникает проза с установкой на стиль, так называемая «орнаментальная» проза<sup>1)</sup>. Такова проза Жуковского, Марлинского, Гоголя, Ремизова, Белого и др.

<sup>1)</sup> Термин, конечно, условный. Обычно называют «орнаментальной» прозу с ориентацией на стиховую речь — ритмизованную, «образную» и пр.

Такое различие правомерно только, как указание на тенденцию, и притом в плане историко-литературном, поскольку конкретное содержание понятия доминанты, конструктивного принципа, раскрывается лишь с точки зрения историко-эволюционной.

Внутри «орнаментальной» прозы можно различать: 1) прозу с ориентацией на книжно-стиховую речь (Жуковский); 2) на ораторскую речь («декламация» у Гоголя); 3) на различные стили письменной речи, литературной и практической — на «язык» летописи, старинных книг, документов, газеты, научной статьи и пр. (Вельтман, Лесков); 4) на различные формы устной разговорной речи — диалекты, жаргоны, особенности индивидуального говорения (Лесков) и 5) на фольклор, т. е. стили устной народной литературы (В. Даль). Поэтический «язык» есть своеобразная и функционально-многообразная деформация (творческое использование различных форм речи преимущественно письменной (даже «язык» так называемой народной словесности носит яркие черты книжной речи); однако, наряду с использованием речи письменной он ориентируется и на устную речь во всех ее проявлениях в быту, как монологическую, так и диалогическую<sup>1</sup>).

Элементы устной речи, попадая в литературу, неизбежно «олитературируются», трансформируются, обрстая чертами литературно-книжной традиции и даже в случае установки на них ощущаются, как имитация

---

Я же имею в виду вообще «стилевую» прозу, о которой думал Г. Флобер: «Что мне кажется прекрасным и что я хотел бы сделать, — это книга ни о чем, книга без всякой внешней опоры, которая держалась бы сама собой внутренней силой своего стиля, как держится в воздухе земля, ничем не поддерживаемая, книга, которая почти не имела бы сюжета, или, по крайней мере, в которой сюжет был бы почти невидим, если это возможно». (Из письма к Луизе Колэ, 16 янв. 1852 г., G. Flaubert, «Correspondance», Paris, 1910).

<sup>1</sup>) О письменной и устной речи — монологической и диалогической — см. в статьях Л. Якубинского «О диалогической речи», в сб. «Русская речь», I, и В. Виноградова «Проблема сказа» во «Временнике», Инст. Ист. Исл., I.

устной речи. Но эта имитация и служит могущественным приемом эстетического воздействия, так как на фоне письменной традиции ощущается очень сильно. В литературе устная речь, точнее элементы устной речи, используются: 1) в диалогической форме (хотя бы в виде «ложного диалога») — кратких высказываний, реплик и 2) в форме монолога — более или менее длительного высказывания, рассказа. При этом устная речь — «говорение», «сказывание» — с ее синтаксически-интонационными, лексическими, фонетическими и пр. признаками и особенностями выступает в различных функциональных аспектах: 1) в функции внутри-стилистической, в качестве конструктивно-подчиненного фактора и 2) в качестве конструктивного принципа, фактора организующего повествование, т. е. реализует сказ<sup>1)</sup>).

Таким образом, сказом является повествование с установкой на имитацию устного речевого поведения, на сказывание, устный монолог, на устно-речевую импровизацию. Само собою разумеется, что сказ создается в результате использования не всей совокупности признаков устной речи (это было бы и невозможно), но выдвиганием одного или нескольких типических признаков, как заместителей всей системы, как знаков системы (яркий пример: «Повесть о капитане Копейкине» Гоголя). Следует заметить, что хотя стихи вообще и являются потенциально-устной речью («звучат»), но структурные черты любой книжно-стиховой системы так далеко уводят от устно-речевых форм — бытовых и народно-литературных, — что самая «устность» становится только синонимом звучащей речи. Синтаксико-интонационные, лексические и пр. связи с подлинной устно-речевой стихией зачастую почти неощутимы. Кроме того, следует иметь в виду и связь стиха с графикой в иных случаях и в известные эпохи чрезвы-

---

<sup>1)</sup> Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя. Сб. «Поэтика», 1919 г.

чайно существенную <sup>1)</sup>. Впрочем, иногда в стиховую традицию резко внедряются типические элементы устной речи, приобретая известное конструктивное значение, и тогда возникает своеобразный стиховой сказ (например, у Некрасова: «О чем думает старуха, когда ей не спится» и т. п.). Это наблюдается в эпохи резких сдвигов стихотворного языка при ориентации стиха на прозу или на устную народную литературу.

Точно также и ораторская речь, поскольку она ориентируется на формы письменно-литературной речи, при литературном использовании иллюзии сказа не создает, хотя она принципиально и рассчитана на произнесение. Но имитация ораторской речи часто служит удобным поводом к вводу разговорно-речевых элементов, а следовательно открывает возможность сказа (например, в прологе «Петербурга» А. Белого).

С проблемой сказа тесно связана—и это естественно проблема рассказчика, повествователя, но только связана, являясь одновременно и самостоятельной проблемой, возникающей и вне зависимости от сказа. Это обстоятельство обычно игнорируется, вопрос о сказе смешивается с вопросом о рассказчике и его роли в повествовании, вследствие чего возникает путаница и недоразумения.

Вопрос о рассказчике следует ставить в связи с его функциональной ролью в архитектонике повествования. Так, в сюжетной новелле рассказчик (если он имеется) несет чисто сюжетную функцию: мотивировки сюжетного движения, либо сюжетного скрепа, являясь часто и действующим лицом в повествовании. Таковы рассказчики в «Выстреле» Пушкина, в «Бэле» Лермонтова, часто у Тургенева и т. д. Иногда рассказчик служит мотивировкой циклизации новелл. В сказовой новелле, помимо сюжетной функции, повествователь неизбежно выступает в качестве основной мотивировки сказа. Рассказчиком мотивируется «язык».

---

<sup>1)</sup> См. «Проблему стихотворного языка» Ю. Н. Тынянова. Лнгр., «Academia», 1924 г.

В сюжетной новелле рассказчик может и не быть, в зависимости от условий композиции; в сказовой новелле он обязателен. Повествователь может быть дан, как персонаж (обычно у Лескова) либо связанный с повествованием непосредственно, либо как посторонний передатчик, информатор, сказитель (напр., в сказках)<sup>1</sup>). Либо, наконец, рассказчик вовсе не показан (не выведен), а скрыт за кулисами, из за которых раздается его голос, т. е. налицо только его языковая маска. Фигура рассказчика примышляется и угадывается читателем (например, в сказовых местах «Петербургга» А. Белого или в «Шинели» Гоголя)<sup>2</sup>).

Рассказчик целиком вырастает из наличия определенного сказа. Прежде всего, он характеризуется со стороны своей речевой деятельности. В особенностях его языкового лица, в ощутимости его речевой манеры, его говорения — центральный эффект сказовой новеллы.

Поэтому, анализируя типы рассказчиков с этой точки зрения, мы тем самым выделяем и различные виды сказа.

Формы сказа, опирающиеся на использование разновидностей устно-разговорной речи, на диалекты и жаргоны — профессиональные, сословные, групповые, индивидуальные — неизбежно сообщают рассказчику более или менее конкретную социально-бытовую (и отчасти психологическую) характеристику. Рассказчик повествует «своими словами». Он импровизирует. Все повествование и повествуемое преломлено через его языковую призму, его языковое сознание. В связи

---

<sup>1</sup>) В эпилоге сказки часто дается как бы намек на личную заинтересованность и участие рассказчика в повествуемых событиях («И я там был, мед-пиво пил»... и т. п.) в виде иллюзорного свидетельства о фактичности сообщенного. Хотя такая концовка, вследствие шаблонности, воспринимается, как знак концовки, семантически безразличный, нейтральный, но любопытно её значение, так сказать, генстически.

<sup>2</sup>) Существует замечание А. Белого, что он поручил вести рассказ в «Петербурге» негодяю. Это, конечно, одна из разгадок рассказчика — авторская разгадка. Могут быть и другие.

с этим возникает иллюзия если не свидетельского показания, то во всяком случае внелитературной реальности самого факта повествования и повествователя. Эта иллюзия возникает из самого сказа, смещающего привычную манеру, традицию письменно-литературного повествования говорными интонациями, синтаксисом, своеобразием лексики и словоупотребления, словечками («mots»), каламбурами, народной этимологией, всяческой речевой паталогией и т. д.

Очень характерна обычная мотивировка сказа встречей автора с рассказчиком, и случайно завязавшейся беседой, заглавием и подзаголовком типа «Рассказ крестьянина» с указанием, что повествуемое — «быль», т. е. рассказ о прошедших событиях. Еще характернее самый факт необычайного внимания авторов, культивирующих сказ, к этнографическому материалу, тщательного наблюдения над языком, собирание лингвистического сырья и пр. Все это оказывается нужным для того, чтобы языковая маска, надетая автором сказа, казалась подлинным языковым лицом его.

Сложнее обстоит дело в тех случаях, когда повествование строится с ориентацией не на разговорно-речевую стихию, а на формы устно-литературной речи, на подлинный фольклорный сказ. Устно-литературный «язык» представляет сложное соединение элементов наиндивидуальной традиционной системы поэтического «языка» (с ориентацией на книжную речь и очень консервативной) и элементов индивидуальной речевой манеры, языкового творчества сказителя, повествователя.

Литературной традиционностью «языка» импровизация сказителя со всех сторон ограничена, возможность проявления индивидуально-речевых моментов оказывается урезанной требованиями канона. Это касается и словаря и семантики и синтаксиса, и т. п. Языковая индивидуальность, черты языкового лица повествователя сглаживается традиционными требованиями стиля и жанра. Вырабатывается определенный тип сказывания, а потому и сказителя-артиста. Скази-

гель говорит языком поэтической традиции, очень резкой и условной, и лишь отчасти «своими словами». Он исполняет заданную языковую роль, ведет монолог, на котором лежит уже печать чужого творчества.

Различные виды фольклорного сказа неоднородны по степени близости к разговорной стихии: стиховой-былинный сказ представляет крайнюю степень деформации разговорной речи <sup>1)</sup>; стиховой-частушечный сказ ближе к ней по синтаксису, интонациям, словарю, etc.; еще ближе — полустиховой, раёшный сказ (самый жанр райка открывает простор для вольной речевой импровизации); в сказке разговорно-речевая стихия в индивидуальном преломлении обнаруживается еще ярче. В этом отношении к сказке близок жанр народного анекдота.

Возможность выхода за пределы литературно-речевой традиции, «свобода» языка от жанровой условности, в фольклорном сказе, главным образом, зависит от импровизации сказителя, ориентированной на творческое использование его разговорно-речевой деятельности, его «индивидуального языка».

Если имитация разговорно-речевых форм на фоне письменно-литературного языка создает, при известных условиях, иллюзию устного повествования, сказа, как индивидуального говорения, то использование в письменной литературе традиционных форм фольклорного сказа выступает, как стилизация (или пародия), в виду осязаемости фольклорного сказа, как первичного литературного плана. В этом случае не возникает иллюзия свидетельского показания, нет установки на внелитературную реальность повествования, на подлинное сообщение «были». Рассказчик выступает в условной языковой маске артиста, исполнителя, и лишь временами приоткрывает некоторые черты своей индивидуальной речевой физиономии. Фигура его абстрактна.

---

<sup>1)</sup> В песне речевой материал вообще подавлен, подчинен музыкальному фактору.

Стилизация (или пародия) фольклорного сказа, если используются его традиционные наиндивидуальные формы, может так далеко увести от стилизуемого плана, что перестанет ощущаться и самая сказовость, исчезнет иллюзия устного повествования. Другими словами, элементы сказа могут раствориться в окружении письменной речи, целиком «олитературиться». Ведь, всякая приблизительная передача на письме фольклорного сказа есть уже стилизация, отклонение от сказа.

Использование разговорно-речевых элементов при стилизации фольклорного сказа оживляет его и динамизирует, повышая также осязательность рассказчика.

Роль сказовых форм в литературе определима лишь с историко-литературной точки зрения. Сказ расшатывает привычные формы сюжетного повествования и служит средством обновления литературного «языка» и стиля, мотивируя ввод нового речевого материала.

В этой речи сказ и выступил в русской литературе в начале тридцатых годов XIX века.

## 2

Вопрос о «народности» в связи с вопросом о «романтизме», широко и многообразно поставленные в 20-х годах, имел помимо общего историко-культурного смысла, специфическое литературное значение и содержание.

Если «романтизм» был общим знаменем литературного модернизма, под которым объединились самые различные явления<sup>1)</sup>, то лозунг «народности» и затем

---

<sup>1)</sup> См. П. А. Вяземский: «О кавк. пленнике» — «Сын Отеч.», 1822 г.; А. Бестужев: «Взгляд на старую и новую словесность» — «Полярн. Звезда», 1823, 1824, 1825 г.г.; О. Сомов: «О романтич. поэзии, опыт в трех статьях», 1823 г.; В. Кюхельбекер: «О направлении нашей поэзии» — «Мнемозина», II, 1824 г., etc.

Приведу очень характерное суждение о «романтизме» французского журнала «Revue Encyclopédique» в 1826 г., высказанное по поводу перевода на французский яз. «Кавказского пленника» Пушкина: «Автор, в кругу соотечественников своих, слышет романтическим стихотворцем, и к несчастью, как во

«простонародности» заключал в себе конкретное требование нового «языка». «... Дело шло об обновлении коренном форм... В поисках за подходящими для обновляющегося формально творчества основаниями, литература остановилась также и на народности с простонародностью, приняв их между другими, как средства — источник для своего, именно формального обновления»...<sup>1)</sup>.

Под лозунгом «народности» и «простонародности» велась борьба с канонизованным «сглаженным» стилем карамзинистов, из которых первым был сам Карамзин. Борьба велась сразу в различных направлениях. «Карамзинизму» противопоставлены были и «орнаментализм» Марлинского, шумный успех которого С. Шевырев объяснял именно тем, что Марлинский «явился противодействием классической школе Карамзина»<sup>2)</sup>; и «грубый язык» архаистов (Катенин, Шевырев и др.)<sup>3)</sup>; и вальтер-скоттовский «народный слог» Загоскина, Н. Полевого, М. Погодина и др.; и «язык летописей и древних сказок» Вельтмана; и разные формы сказа, появившиеся в самом конце 20-х и в начале 30-х годов у О. Сомова, Н. Гоголя, В. Даля-Луганского.

---

Франции, так и в России, сие слово, еще не очень хорошо определенное, кажется, по безмолвному соглашению означает все творения, носящие отпечаток слишком неограниченной свободы в слоге, или же, в коих мысли и картины оставляют некоторую пустоту и ирак в уме читателей». (Цит. по «Северной пчеле», № 152, 1826 г.).

<sup>1)</sup> Н. Трубицын. «О народной поэзии в обществ. и литерат. обиходе первой трети XIX в.», 1912 г.

<sup>2)</sup> См. его «Взгляд на современ. русскую литературу», «Москвитянин», 1842 г., № 3 (стр. 403).

<sup>3)</sup> О. Сомов, говоря о «Московском Вестнике», указывал на то, что в переводе С. Шевырева «Валленштейнова лагеря» «... немецкие солдаты времен 30-летней войны говорят русские пословицы... В этом переводе г. Шевырев хотел приблизиться к простонародному русскому разговору». (См. «Обзор Росс. словесности за 1828 г.», «Сев. цветы», 1829 г.).

В другом месте, О. Сомов указывает на аналогичные явления в переводе Погодина «Гец фон-Берлихинген» Гете.

В связи с требованием «народности» и «местности» вполне понятным явился широкий интерес и увлечение фольклором, охватившие не только этнографов и филологов, но писателей и публику <sup>1)</sup>).

Требование «народности», несколько расплывчатое, допускающее компромиссные формы стиля, к 30-м годам обращается требованием «простонародности» и коренной ломки стиля. Против этого протестуют литературные староверы: И. Дмитриев, Жуковский, Плетнев и др. В 1836 году И. Дмитриев писал В. Жуковскому: «Как не упомянуть и о том, что некто Плаксин на публичных лекциях в Петербурге называет исторический слог Карамзина идилическим; и дети наши должны ему верить... Межевич недавно в речи своей, произнесенной в торжественном собрании, объявил... что период Карамзина ознаменован совершенным отсутствием народности... Что же такое народность по мнению наших молодых учителей? Писать так, как говорят наши мужики на Сенной и в харчевнях!» <sup>2)</sup>).

Упор на язык был, конечно, центральным. Вопрос заключался в освещении литературного «языка» «простонародной» разговорно-речевой стихией. С. Шевырев по поводу «Юрия Милославского» Загоскина писал: «Загоскин в своем «Юрии Милославском» представил образец народного слога, разговор, подслушанный им на улицах и в селах из уст русского мужика»... Содействовал много тому народному направлению, которое позднее сказалось у нас в языке» <sup>3)</sup>).

Тенденция стиля к перестройке, с ориентацией на устную речь, усиливаясь, влекла за собой искания новых жанров. Из проблемы языка, занимавшей 20-ые

---

<sup>1)</sup> Деятельность Снегирева, Максимовича, Мерзлякова. Цетелва, Сомова, Вельтмана, Даля, Сахарова и др. Появляются сборники песни, сказок, анекдотов и пр., альманахи, посвященные «народности» и т. д.

<sup>2)</sup> Письмо И. Дмитриева к Жуковскому 6 сент. 1836 г. «Русск. Архив», 1870 г.

<sup>3)</sup> *Op. cit.*

годы, вырастает к 30-ым годам проблема жанра и ставится очень остро. Стиль требовал жанра.

«Народность» и «простонародность» стиля находят приют в готовом жанре исторического романа (Загошкин и др.). Но конструктивные особенности романа стесняли динамику стиля, а стиль расшатывал роман. Можно видеть на примере «Кошечья бессмертного» Вельтмана, как динамизированный стиль взрывает роман, выступая на первый план.

Внимание к национально-бытовому материалу и обращение к фольклору реализуется в жанре «простонародной повести». В 1829 г. О. Сомов замечает: «В 1827 г. ...кто-то из критиков «Московского Вестника» насмешливо прибавил, что он «предвидит целый ряд простонародных русских повестей и проч.; а две единственные оригинальные повести... «Невеста на ярмарке» и «Суженый», помещенные в течение 2 лет в «Московском Вестнике», именно принадлежат к «простонародным»<sup>1)</sup>. «Простонародную» новеллу с полубытовой, полусказочной сюжетикой и этнографическим налетом и с установкой на разговорно-речевые элементы стиля разрабатывают с разных сторон Н. Полевой, М. Погодин, Олин, О. Сомов, Гоголь и др.

Н. Полевой говорит: «Я выведу вам русских крестьян, буду говорить их языком»... («Мешок с золотом» из сборника рассказов «Мечты и Жизнь», 1834 г.), но последнее обещание выполняется слабо. У М. Погодина в «Черной немочи» (1829 г.) находим тоже робкие, но определенные стремления к «простонародному» разговору: «... Ходила еще я наемднн в Навирситет: там один солдат всякую судьбу рассказывает, вертя какие то два большие шара»... Разговорно-речевая стихия дифференцируется; происходит расслоение стиля. Рядом выступает семинарская речь: «Насие самое я, как пастырь церкви и отец ваш духовный...». (При этом автор обращает внимание на

---

<sup>1)</sup> «Обзор росс. словесности за 1828 г.», «Сев. Цветы» на 1829 г.

речь священника, украшенную по Бургиевской риторике сравнениями). И рядом же сосуществуют штампы «поэтического» стиля «карамзинской» прозы: «Напутствуемый благословениями, оставил он с миром скромное жилище, в котором целебный елей утешения пролился на его смертельные раны»<sup>1)</sup>. Это сосуществование разноречивых пластов в стиле М. Погодина очень характерный факт.

О. Сомов и ранний Гоголь («Басаврюк» в 1830 г., «Вечера», I ч., в 1831 г.) идут к жанру, который поддается требованиям стиля и открывает самый широкий простор для ввода устной «простонародной речи, к народной сказке. Гоголь останавливается где то на полпути, а О. Сомов подходит к ней вплотную, имея в виду именно стилистическую задачу: «Сказание о храбром витязе Укроме Табунщике (картина из русских народных сказок»<sup>2)</sup>), «Сказка о Медведе Костоломе и об Иване купецком сыне»<sup>3)</sup>), «Кикимора» (рассказ русского крестьянина на большой дороге)<sup>4)</sup>), «Сказка о Никите Вдовиниче»<sup>5)</sup>) и др.

В 1832 году выходят «Русские сказки... Пяток первый» Казака Луганского.

Стилистическая тенденция к устной «простонародной» речи оформляется в сказ, использующий готовую жанровую раму—народную сказку с ее традиционной сюжетикой. Жанр сказки послужил очень удобной мотивировкой ввода в литературу сказа. Жанр народ-

---

<sup>1)</sup> «Московский Вестник», 1829 г. Согласно моде, герои Погодина говорят пословицы: «И дорого, да мило, и дешево, да гнило» и т. п.

Для М. Погодина, как и для других, проблема «языка» на первом плане. По поводу чтения Хомяковым своего «Ермака» в 1826 г. Погодин записывает: «Мы почти его не слышали. Всякий думал свое. В антракте мне представился образ Марфы Посадницы, о которой я давно думал, искав языка». «Жизнь и труды М. П. Погодина» — Н. Барсукова, т. II, стр. 45.

<sup>2)</sup> «Невский Альманах» на 1830 г.

<sup>3)</sup> «Царское Село», альм. 1830 г.

<sup>4)</sup> «Северн. Цветы» на 1830 г.

<sup>5)</sup> «Русский Альманах» на 1832 г.

ной сказки в 30-х годах становится как бы фокусом, куда собираются лучи литературной «простонародности». Она получает широкое развитие, выдвигается на первый план. О повышенном интересе к сказке свидетельствует, например, любопытный диалог между книгопродавцем и писателем, продающим рукописи, из «Картинной галереи светской жизни» Н. Б. (М., 1833 г.):

«Писатель: Сверх моих переводов, я пишу подчас стихи.

Книгопродавец: Но на них теперь расходу нет-с.

Писатель: Как-с! Помилуйте, на хорошие стихи?..

Книгопрод.: Все так-с, но публика... и времена теперешние...

Писатель: У меня большое собрание статей юмористических.

Книгопрод.: У нас так много сочинений в этом роде, что публика даже не достаивает их своего внимания.

Писатель: Опять странность!..

Книгопрод.: Но мы должны перекупать собственно то, что читается.

Писатель: Но, наконец, заслуживает ли внимания публики и вашего мои дельные сочинения: простонародные русские идиллии и народные сказки?

Книгопрод.: Да, точно-с, это вкус теперешнего времени. Желательно было бы это перекупить...»<sup>1)</sup>

А в 1835 году В. Белинский восклицал: «Ну и пошла писать наша народная литература! Сказка за сказкою»...<sup>2)</sup>

При этом интересно, что роль и значение сказки в связи с проблемой сказа были четко осознаны современниками. Приведу три ярких свидетельства.

С. Шевырев: «... Но пора сказать о тех писателях, которые возделывали народную устную стихию в русском языке... Пальма первенства в этом деле из всех повествователей русских принадлежит несомненно Далю-Луганскому. Все до него пользовавшиеся этим языком употребляли оный не столько

---

<sup>1)</sup> Автор — Н. Билевич, сказочник, подражавший Далю. («Святочные вечера Ник. Кунецкого, изданные дядей его Григорием Рацким. Издание не первое и не второе»).

<sup>2)</sup> См. сочин. II, 83. О массовой сказочной литературе 30-х годов; см. у Н. Трубицына, *op. cit.*

в своем собственном слого, сколько в разговоре простонародных лиц, выводимых ими... . . . Даль-Луганский чувствовал большую симпатию к этому языку, а с тем вместе видел и невозможность ввести его мимо всех обычаев прямо в язык литературный. Ему не оставалось другого средства, как притвориться русским сказочником и дать нам новый образец этого забытого, живого, устного нашего языка сначала в художественной оправе нашей народной сказки» (1842 г.)<sup>1)</sup>.

Максимович: «Эти сказки и прочие были уже намеренные и также подражательные опыты в народном вкусе. В литературе нашей они были не новость; но они в истории нашей поэзии важны потому, что были верным и благовременным указанием на своенародный склад и колорит, которыми должно было освежиться обветшалое письменное выражение»<sup>2)</sup>.

Того же мнения был и сам Даль: «Не сказки сами по себе были мне важны, а русское слово, которое у нас в таком загоне»...<sup>3)</sup>. С этими высказываниями интересно сопоставить замечание по поводу сказок Даля среднего читателя того времени, Никитенки: «Я читал их, это не иное что, как просто милая русская болтовня о том, о сем»<sup>4)</sup>. Для Никитенки предмет «болтовни», тематика и сюжетное движение в сказках Даля представляли, повидимому, второстепенный или третьестепенный интерес. Он отмечает только сказ («болтовню»). Мнение теоретиков и читателя совпали.

Действительно, путь к сказке, продиктованной нуждами сказа, был путем наименьшего сопротивления. В эпоху живейшего увлечения фольклором, она была у всех на виду и, что еще важнее, как народно-литера-

---

<sup>1)</sup> Op. cit.

<sup>2)</sup> Письмо Максимовича к Погодину, «Москвитянин», 1845 г., № 7—8.

<sup>3)</sup> «Полтора слова о нын. русском языке», «Москвитянин», 1842 г.

<sup>4)</sup> Никитенко, «Дневник, 1905 г., I.

турный жанр, представляла готовые формы сказа. Оставалось только воспользоваться ими для нужд письменной литературы<sup>1)</sup>.

Тематика, сюжетные схемы, сюжетное движение,— все это оказалось неважным. Крайний сюжетный примитив видим у О. Сомова («Сказание об Укроме»... с характерным подзаголовком: «Картина из русской народной сказки» и др. представляют откровенный сказовый фрагмент, кусок сказа). Даль не был заинтересован в сюжетной стороне. Он свободно пользуется готовыми сюжетами народных сказок («Сказка о Емеле дурачке», о «Шемякином суде» и др.), даже таких, которые только что появились в литературе: в сборнике, вышедшем в 1830 году под названием «Старинные диковинки или собрание простонародных русских сказок и повестей в стихах и прозе», помещена сказка «Невиданное диво и неслыханное чудо», которую находим с незначительными сюжетными вариациями у Даля в собрании 1832 г. под заглавием: «Новинка-диковинка или невиданное чудо, неслыханное диво». В том же сборнике есть сказка «О славном и храбром богатыре Илье Муромце», которую позднее также видим у Даля. Этот метод использования готового материала — готовых сюжетов, готовых конструкций, был для Даля вполне правомерным.

Здесь уместно напомнить, что в сказовой новелле вообще сюжетная сторона обычно отодвинута на второй план, не доминирует. Сюжетное движение при

---

<sup>1)</sup> Совсем другими жанрами были такие вещи, как «легкая» стиховая сказка И. Дмитриева или «Пестрые сказки, собранные И. М. Гомозейкою», В. Одоевского (1833 г.) или обычные тогда «восточные» сказки, рассеянные по журналам (см., напр., в «Московском Телеграфе» за 1826 г. под заглавием «Восточная сказка»). Все это совершенно разные явления, лежащие в иных плоскостях литературы. Между сказовой сказкой и ими нет ничего общего. Заметим, что и у Даля были сказки, построенные не на сказе. Характерно, что это сказки или с установкой на описательные подробности — экзотически-этнографические и пр., — как в «Башкирской русалке», или на тенденцию, как в «восточной» сказке «Бараны».

сказе элементарно. К этому обязывает, до известной степени, фигура рассказчика. Сказовой новелле присуща нередко фабулярная занимательность, но обычно несложного характера. Повидимому, сюжетная (и фабулярная) сложность в сказе нецелесообразна и даже невозможна, как нарушающая принцип доминанты. Любопытно, что в таком «занимательном» жанре, как сказка, сюжетная сложность появляется лишь в «книжной» сказке, построенной не на сказе.

Использование готовой жанровой рамы для ввода сказа, при исключительном внимании к нему Даля, — стилистическая работа его — определили отношение критики 30-х годов и позднейшей. Высказывания критиков касались именно вопроса о «подражании» народной сказке, с одной стороны, и оценки «языка», стиля, с другой стороны.

Приведу несколько наиболее характерных отзывов. Один из самых первых откликов, если не первый, на книгу сказок 1832 года, конфискованную по доносу Ф. Булгарина, принадлежал «Северной пчеле» и был, как это ни странно, очень сочувственным. Орган Булгарина писал: «Немного было у нас подражаний народным русским сказкам. Причиною тому не трудность вымысла, но трудность языка, требующего поговорок и прибауток»... Сказка Даля противопоставляется увлечению «неистойой» французской словесностью: «Все эти сказки заслуживают полное внимание и одобрение людей, которые... не думают, что писатели русские должны изображать только уродство физическое и нравственное»... «Сев. Пчела» отмечает, что «сочинитель удачно пользовался шутками *ab absurdo*» (№ 243).

В 1835 г. В. Белинский в «Молве» писал: «Думали, что это необыкновенный художник, которому суждено создать народную литературу, между тем, как это просто балагур, иногда довольно забавный, иногда слишком скучный, нередко уморительно веселый и часто приторно-натянутый... Вся его гениальность состоит в том, что он умеет кстати употреблять выражения, взятые из русских сказок; но творчества у него нет и

не бывало; ибо уже одна его замашка переделывать на свой лад народные сказки достаточно доказывает, что искусство не его дело».

В 1839 году «Отечественные записки» говорят о Дале-Луганском, как об одном из лучших прозаиков. В параллель к «бывальщине» «Ночь на распутьи» журнал ставит «Святославича, вражьего питомца» Вельмана, произведение, которое «может почитаться образцом вымысла и языка».

«Библиотека для чтения», отнесшаяся в 1835 г. довольно благосклонно к сказкам, в следующем 1836 г. помещает рецензию-пародию (Сенковского) на стиль Казака Луганского, а в 1839 году становится в резко враждебную позицию: «Мы ни в ком не одобряли склонности подделываться под грубый язык простолюдинов... Подделываться никогда не значило изобретать». По мнению журнала Сенковского сказки Даля это — «шутовская литература».

Современная критика почти единодушно отметила и одобрила «язык» сказок и в общем холодно отнеслась к ним, как к жанру. В 1846 г. Ив. Тургенев формулировал господствовавшее мнение («Отеч. Зап.»):

«Когда лет десять назад появились первые рассказы Казака Луганского — они обратили на себя всеобщее внимание читателей русским складом... речи, изумительным богатством чисто русских поговорок и оборотов. Нельзя было признать в них особенного художественного достоинства со стороны содержания, но своим неподдельным и свежим колоритом они резко отличались от пошлого балагурства непризнанных народных писателей». В 1847 году недоуменно-отрицательное отношение к жанру (и положительное к «языку») высказал «Современник»: «Мы, признаемся, не совсем понимаем этого рода сочинений. Другое дело — верно записанные под диктовку народа сказки... Но сочинять русские сказки или переделывать их — зачем это, а главное для кого?»

Несмотря на то, что сказки Даля внезапно оскорбили «грубостью» вкус «Библ. для Чтения», дело было,

конечно, не в «грубом языке простолюдинов». В 1839 году он казался незаконием только старым правоверным карамзинистам. Обработка фольклора не была новостью. Фольклорный сказ узаконялся даже учебниками. В «Кратком курсе словесности» В. Плаксина читаем: «Слог сказки прост, часто забавен, требуют народных поговорок и пословиц», и далее указывается на сказки Луганского, как на образец. (1835 г., 2-ое изд.).

Возражения встретила, прежде всего, та линия наименьшего сопротивления в отношении жанра, которую избрал В. Даль. Именно, то обстоятельство, что народная сказка была не только этнографическим материалом, но и фактом литературным для 30-х и 40-х годов, вызвало нарекания в «подражании». Живое ощущение образца могло породить и породило недоумение перед фактом пользования готовой конструкцией, перед самим фактом стилизации. Вполне понятен вопрос «Современника»: — зачем это?.. В 1847 году, когда задача «освежения обветшалого письменного выражения» была уже почти разрешена, жанр народной сказки отслужил свою службу, сделал свое дело и был ненужен литературе.

Приёмы обработки фольклорного сказа — работа В. Даля над стилем — тоже вызвали возражения, в острой форме, высказанные уже значительно позднее Л. Майковым: «Читая Далевы сказки 1832 года, нельзя не видеть..., что автор их обладает богатым знанием слов и оборотов народной речи. Но что касается её «склада» или слога, то очевидно Даль имел в этом отношении понятия очень односторонние. Склад речи в Далевых сказках — говоря его же словами — затейлив, непрост и даже кудряв. По большей части это особенная размеренная или рифмованная проза, притом обильно приправленная поговорками, присловьями и прибаутками, проза в конце концов столь же искусственная, однообразная и утомительная, как высокопарный слог старинных риторов. Замечательно также, что при всем старании точно соблюсти народность своей речи Даль далеко не вполне выдерживает этот

прием: нередко в «Сказках» рядом с русской формой слов встречаются славянизмы... Короче говоря, своими сказками Даль показал, что он много наблюдал и изучал народную речь, но свободно владеть ею не умел». («Пушкин»).

Таким образом, Л. Майков прибавил к отмеченному ранней критикой «русскому складу речи», «балагурству», «юмору», важное указание на «искусственность», на элементы книжного языка и «орнаментализм», осложнивший и перегрузивший сказ. Л. Майков верно отметил особенности стиля Даля, но не понял его стилистической системы. Приемы стилизации фольклорного сказа Л. Майков объяснил, как ляпсусы, отнеся их за счет неумения Даля владеть «народной речью».

### 3

Почва для появления сказок В. Даля была подготовлена предыдущими явлениями, в особенности опытами О. Сомова, прямого предшественника и соратника Даля. До появления сказок Даля, О. Сомов культивирует, правда робко, сказовые формы, ориентируясь на «простонародно»-разговорную речь («Кикимора, рассказ русского крестьянина на большой дороге») и на элементы фольклорного сказа («Сказание о храбром витязе Укроме Табуншике»).

В «Кикиморе» находим уже типичную конструкцию сказовой новеллы: сначала дается описание встречи автора с рассказчиком, обстановка встречи и предварительный «разговор», — диалог, нащупывающий, провоцирующий дальнейшее повествование, сказ (мотивировочная интродукция). Затем начинается сказ (рассказ крестьянина). При этом очень характерны перебои сказа: слушатель (автор) вопросами, обращенными к рассказчику (крестьянину), как бы понукает его, поощряет к дальнейшему рассказыванию. Это — прием подчеркивания сказа, его осязаемости, тем более, что речь автора-слушателя, привычно-литературная, контрастирует с речью крестьянина.

В «Сказании об Укроме» дается внешне ничем не мотивированный сказ, без внесказовой интродукции. (Сказ мотивируется подзаголовком: «Картина из русских сказок»). Ориентация на фольклорный сказ — стилизация его — совершенно очевидна.

«В руке у него был меч-кладенец, такой широкий, что на нем хоть блины пеки. . .

« . . . Вот и выискался из обоза Укрома табунчик, стал перед Князьями и Воеводами и повел к ним слово: «Государи Князья и Воеводы! Не велите казнить, а дозвольте мне речь говорить. В прежние годы бывалые важивалась и у меня силишка: случалось медведишка ли, другой ли косматый зверь повстречается, мне его сломать, как за ухом почесать» . . .

«Добрые люди говорят: «Не сбил, не хвались» . . .

. . . «А у того Баклана голова была, что пивной котел, брови, что щетина, борода, что камыш» . . .

Здесь все характерно: обилие сравнений, рассчитанных на полукомический эффект и понятых как способ переключения в план иной лексической и семантической тональности (из «сказочного», «высокого» плана в бытовой «низкий»); типическая фразеология фольклорного сказа: «Не велите казнить» . . . ; поговорки; ритмизация, достигаемая параллелизмом акцентированных синтаксических членов (слов) или синтаксических единств (предложений), наличием рифм и некоторой тенденцией к исиколону (ориентация на стиховую речь); «нечувствительный» ввод прямой речи (диалога), не выпадающего интонационно из сказа, синтаксический и лексически с ним тождественного, т. е. типичный сказовый диалог («нечувствительность» его усиливается повторением предшествовавших слов—«Князья и Воеводы»). Все эти приемы находим у В. Даля и притом в педализованном виде. Далю свойственна была своеобразная куммуляция однородных стилистических приемов, нагнетание стилевых лейтмотивов. Стиль его был демонстративным, программным.

Работа Даля над сказом была гораздо сложнее и решительнее сомовских опытов. При третьестепенном

значении сюжетного фактора, как у Даля, вся конструкция держится на динамике стиля. Естественно, Даль не мог ограничиться репродукцией форм определенного фольклорного сказа (сказки). Прямолинейно двигаться в одном стилистическом плане значило нейтрализовать движение. Далю нужно было систематически отталкиваться от традиционного сказочного сказа, чтобы сделать его резко-ощутимым и чтобы создать необходимый стилистический разгон. С этой целью Даль прибегнул к смешению различных — и противоречивых — стилистических планов. Смешение, сталкивание разных традиционных форм фольклорного сказа — сказочного, раешного, былинного, — с разговорно-речевыми элементами и со штампами письменно-литературной речи — прозаической и стихотворной, — было основным стилистическим приемом Даля в сказках. Это смешение, сталкивание особенно удобно наблюдать при сопоставлении сказок Даля с народными сказками на тот же сюжет, напр., из собрания А. Афанасьева, куда вошел целый ряд сказок, записанных Далем (принимая во внимание приблизительность записи и степень книжной нивеллировки стиля в лубочных изданиях). Характер работы Даля над сказом при таком сопоставлении выступает ярко.

Если сопоставить, напр., «Сказку о Емеле дурачке»<sup>1)</sup> Даля с народной сказкой того же сюжета<sup>2)</sup>, то, прежде всего, бросается в глаза сложность и пестрота далевского стиля. У Даля повествование начинается с развернутой интродукции, которой ни в лубочном издании сказки, ни в тексте А. Афанасьева нет:

«Везет счастье бестолковое, везет хитрость пронурливая, людская, и всякая кривая неправда, везет часто и просто дурь нагольная, глупость простоволосая! И на что же скажите . . .»

---

<sup>1)</sup> «Сочин.» Влад. Даля, т. IV, с 281 и сл. Изд. Вольфа 1861 г. Первонач. в альм. «Новоселье» 1833 г.

<sup>2)</sup> А. Афанасьев, «Русские народные сказки», под ред. Грузинского, т. II, с 223 и сл.

Уже в пределах этой интродукции, в самом начале, находим элементы стихового сказа — синтаксический параллелизм и характерная расстановка определений после определяемого. Куски стихового сказа вставляются Далем и в другие сказки. Напр., в «Сказке о Карай — царевне»:

«За белы руки брал, по -стогнам городским провожал, вводил в палаты свои изразцовые, на лестницы белодубовые, сажал на седалища кленовые...».

Затем элементы стихового сказа в интродукции «Сказки о Емеле» сменяются разговорно-речевыми элементами, «простонародной» болтовней с типической фразеологией (ввод поговорок, пословиц и пр.: «день рассвел, встал да поел»), с фамильярно-домашним тоном и ссылками на добрых знакомых и родственников рассказчика, неизвестных читателю (прием сказа Н. Гоголя в «Вечерах»). Далее начинается самая сказка. Достаточно беглого сравнения, чтобы уловить приемы стилизации фольклорного сказа. Даль осложняет стилистически-однородный, эпический сказ одновременным вводом 1) «болтовни»; 2) письменно-литературных штампов; 3) стиховой речи — фольклорной и письменной традиции; при этом смешение носит механический характер: разнородные стилистические куски приклеиваются друг к другу. (Особенно обнажено механическое склеивание в «Бывальщине» «Ночь на распути»).

1. «Болтовня» реализуется «сказочными прикрасами»: пословицами, поговорками, прибаутками, народной этимологией, комическими сравнениями и пр. О поговорках и прибаутках Даль писал: «Приговорка или пустоговорка, которую также люди зовут поговоркой, это изречение, иногда одно слово, часто повторяемое, приговариваемое без большого толку и значения, а по местной или личной привычке... Прибаутка, пустобайка... может быть тоже, что пустоговорка... Целый ряд поговорок, сложенных складно, без большого смысла». («О русских пословицах»). Этим материалом Даль пользуется очень щердо, имея в виду

оживление сказа, создание комических и полукомических эффектов. Пословицы, поговорки и пр. нагромождаются одна на другую: «Есть притча короче носа птичьа: жениться не лапоть надеть, а одни лапти плетутся без меры, да на всякую ногу приходится! И — истинно: жена не гусли; поигравши на стенку не повешишь, а с кем под венец, с тем и в могилу — приглядишь, приноровись, а потом женись...» («Сказка о Иване...».

Вот пример народной этимологии и неправильного словоупотребления: «Губернатор, граф Чихирь, пяташная голова, в легком ночном уборе в в а л с т и н о в о м халате, с п а р л а м е н т е р о м на шее... выскочил из терема своего в три аванжа на балахон и старался усмотреть в подозрительную трубу подступающего неприятеля». (Там же).

Прием этот перешел к последователям Даля, получив особое развитие у Н. Лескова.

Комический эффект «болтовни» достигается, в частности, приемом поркеркнутой алогичности речи, тем, что «Северная Пчела» называла приемом шутки *ab absurdo*: напр., «Ходил он сутки с неделей без семи дней, по-ихнему без году год со днем... Иван на брюхо лег, спиной укрылся»...

Этот стилистический пласт и навлек на Даля нарекания за «балагурство» и «шутовство».

2. Устно-речевой стихии сказа противопоставлены элементы традиционного письменно-литературного «языка», в частности, штампы сентиментального стиля карамзинистов: «Махлаида Королевна плакала горько и обнимала во тме непрорицаемый предмет жаркой страсти своей»... (Сказка о Емеле). Или: «Он пал к ногам её, сказался именем своим, поклялся в вечной и неизменной любви, и испрашивал для себя посильной взаимности ее. Принцесса учинила ему сознание давно уже таившейся в ней взаимной страсти и пригласила его блаженствовать вместе с нею на острове Вечного Веселья»... (Сказка о Милонеге-Белоручке). Такие места резко выпадают из сказа. Там — подчеркнутая фразеология «простонародной болтовни», здесь —

утрированные шаблоны сентиментализма. На лицо механическое использование разнородных и функционально несоотносительных стилей.

3. Стиховой фольклорный сказ используется, то в виде отдельных элементов, напр., былинных: «Ох ты гой еси, добрый молодец» . . . и т. п. или раешного типа: «Я Емеля дурачек, ем с квасом чесночек» . . . то подается большими кусками, обнажается (былинный сказ в «Илье Муромце», — сказке по тексту близкой к соответствующим местам в сборнике Кирши Данилова; стихи сопровождает прозаический комментарий, местами разрушающий иллюзию сказа).

Стиховые куски иногда даются, как цитаты. Напр., в «Сказке о нужде», песня:

«Кабы русая лиса голову клонила,  
Чурилья игуменья к заутрени ходила . . .»

Кроме фольклорно-стиховых цитат вводятся цитаты, ориентированные на книжно-стиховую культуру. Такова «Песнь о Могучане царевиче», в стиле баллад В. Жуковского («Смальгольмский барон»), из сказки о «Рогволоде и Могучане»:

«Лишь смеркается день, и приветливо тень  
И вблизи и вдали устлалась на зёмли . . .»

В зависимости от комбинаторного преобладания тех или иных из отмеченных стилистических категорий повествование окрашивается разным эмоциональным тоном, который можно обозначить условно, как «высокий» и «низкий» (бытовой, комический). «Низкий», комический тон обусловлен элементами «болтовни». «Высокий» тон создается элементами эпического сказа, особенно ориентацией на былинный стих, его лексику и интонации, отчасти же и элементами сентиментального стиля. Однако, в силу механического смешения разных стилистических планов, «высокий» эмоциональный тон колеблется, начинает осмысляться как иронический. Несовпадающие стилистические планы, соприкасаясь, заражают эмоционально друг друга.

Говоря о сказе и его стилизации, необходимо остановиться на интонационном моменте. Ограничусь самыми общими замечаниями.

Роль интонации в сказе громадна. Ее значение, как организующего фактора видно, например, из того, что если изменить интонационный рисунок стихотворения, то оно тотчас же обращается в пародию. Сказ организует не столько лексика, семантика и синтаксис вообще, сколько именно интонационная система. Разные виды сказа характеризуются и разными системами интонирования. Сказ эпический интонационно глубоко отличен от драматизованного сказа, насыщенного речевой жестикующей и мимикой — восклицаниями, вопросами, затрудненной артикуляцией и пр. Для сказок В. Даля характерен интонационный разноречивый, обусловленный его стилистическим методом. В стилизации фольклорного сказа, т. е. при опоре на традиционные формы сказа, мы, естественно, не ожидаем встретить ярко выраженных индивидуально-речевых интонаций, характерных для сказа, опирающегося на имитирование индивидуально-речевой импровизации (как у Н. Лескова). Действительно, в сказках В. Даля мы слышим голос (интонации) актера — «сказителя», «балагура» или выступает обычный «книжный» повествователь. Интонационный строй народной сказки резко деформируется частыми переключениями из одного интонационного плана в другой в соответствии с чередованиями стилистических рядов. Вводом разговорно-речевых интонаций («болтовней»), Даль пытался динамизировать и драматизировать сказ. Использование письменно-литературного стиля уводило и интонационно от сказа, как, напр., в «Сказке о Милонеге-Белоручке» и др.

Из краткого анализа стилистики Даля, на материале сказок, можно видеть, что сказка, как жанр, послужила ему экраном для демонстрации различных форм поэтического «языка», разных стилей, механически склеенных внутри одной вещи. При этом Даль своеобразно выпячивал типические признаки стилистических форм, благодаря чему его сказки принимали ха-

раक्टर каталога «языковых», стилистических приемов! Это, повидимому, и повлекло к обвинению Даля в нехудожественности.

Стилистическими тенденциями обусловились композиционные особенности сказок. В этом отношении интересны начала и концы, тесно связанные с главным мотивировочным узлом сказа — выдвинутым (или спрятым) рассказчиком, и затем вопрос о внутри-сказовом диалоге. Для сказок Даля вообще характерна развернутая интродукция, род стилистической увертюры, значительно развитой и усложненной по сравнению с обычным зачином народной сказки. Но в некоторых случаях интродукция используется для выдвижения рассказчика. В фольклорном сказе повествование не имеет и не нуждается в мотивировке рассказчиком: сказ «естественно», внелитературно мотивирован фактом реального сказителя. Рассказчик в качестве мотивировки, литературный рассказчик, возникает лишь при вводе новеллы внутрь обрамляющего повествования. Он — персонаж сказки. Подобных рассказчиков, мотивирующих вставные новеллы, находим и у В. Даля (напр., в «Сказке о Милонеге-Белоручке»). Но кроме того, стилизуя фольклорный сказ, В. Даль вкладывает сказ в уста подставного рассказчика, используя интродукцию для выдвижения «сказителя». В таких случаях автор прячется за фигуру сказителя, которому дается имя: «сват Демьян». К этому имени прикрепляются все «языковые», стилистические особенности: фразеология и пр. Поскольку В. Даль строит повествование на штампах разговорно-речевых и народно-литературных, языковое лицо рассказчика ощущается условной актерской маской.

С этой точки зрения, интересна интродукция к «Сказке о Бедном Кузе-Бесталанной голове». Она представляет как бы миниатюрную вводную новеллу.

Вокруг рассказчика располагаются слушатели и после обмена краткими репликами с рассказчиком — сватом Демьяном, — последний приступает к повествованию. Но рассказ тотчас же перебивается вмешатель-

ством некоего церковника. После словесной дуэли между церковником и рассказчиком, снова начинается повествование и доводится без перерывов до конца. Интродукция построена в большей части на диалоге, динамизирована разговорно-речевыми элементами. Характер интродукции как бы заражает стилистически последующее повествование, в котором особенно выдвинута разговорно-речевая стихия а «книжные» элементы стиля стусшевываются.

Интродукция служит как бы стилистическим сигналом, указанием на стилистический ключ, в котором задано повествование. Так, напр., и в «Сказке о воре и бурой корове», где подчеркнуты элементы раешного сказа, заданные интродукцией.

Выдвигание рассказчика имеет целью усилить иллюзию подлинного сказа, и для этого используется интродукция. Но иногда стилизация сказа, письменная передача его обнажается самим автором. Иллюзия сказа нарушается. Так, в интродукции «Сказки о Рогволоде и Могучане царевичах»: «Начинается сказка чудная...». Но затем: «А кто читать станет, просим не прогневаться...». «Сказка от начала начинается, до конца читается...». Выдвинут не рассказчик, а чтец-автор: «Сидите и слушайте».

В сказке «Илья Муромец», представляющей то стиховую, то прозаическую стилизацию былин об Илье, повествование прерывается неожиданным голосом автора: «Как бы то ни было, но смерть и кончина разбойника была именно такова, каковою мы ее описали».

Финалы сказок любопытны с той же точки зрения, что и начала. Концы могут либо служить поддержкой сказу, либо разрушать сказовую иллюзию. В первом случае характерной формой конца сказовой новеллы является заключительный показ рассказчика, передача разговора его со слушателем (или слушателями) либо простой обмен заключительными репликами. Так в сказках «О новинке диковинке» или «О воре и бурой корове». Но финальная часть «Сказки о Емеле» используется В. Далем не для мотивировки сказа, а для

игры с повествованием, при чем герой сказки, выпадая из повествования, подает реплику повествователю. «Книжность» сказки резко обнажается (даже графически):

В ожидании чего и пишем:

«Сей  
русской полной сказке  
конец!»

«Погоди! — закричал Емеля: «Не пиши конец, без хвоста не родится и огурец. Ведь у меня никак братья были...» и т. д.

И далее следует сообщение о судьбе братьев Емели.

Таким образом, и стилистически и композиционно, деформирует и осложняет В. Даль фольклорный сказ и жанр народной сказки. Следует еще отметить здесь тенденцию к развитию автономного (по отношению к сказу) диалога. Внутри-сказовый диалог, о котором упоминалось выше в связи с опытами О. Сомова, деформируется. Диалог усиливается, приобретая конструктивное значение: «сказовость» повествования (рассказ о прошлых событиях), повествовательный монолог, прикрепленный к фигуре рассказчика, смещается. Возникает тенденция к драматизации, к сценизации повествования, к переводу его из прошедшего в настоящее время. Диалог выпадает из сказа и разрушает его. Элементы драматического диалога видим в сказке «Иван Лапотник» и в др. Но разительный пример обнаженного диалога дает «Сказка о похождениях чорта-послушника». Здесь находим сценический диалог между чортом и гренадером (без авторских комментариев). Диалог даже графически подан, как в драме.

Гренадер. Много хороших, да милых нет!

Чорт. Хороши, да не милы! Сбыточное ли это дело?

Гренадер. У нас не по хорошу мил...» etc.

#### 4

В известном смысле, В. Даля можно назвать литературным экспериментатором, и писательская фигура его именно поэтому очень характерна для 30-х и начала 40-х годов, эпохи напряженного строительства новой

прозы. Его искания в области «языка» и жанра были чрезвычайно многообразны. Он разрабатывает сказовую новеллу, авантюрную, «психологическую». Пишет физиологические очерки, исторические рассказы etc.

Для 30-х годов В. Даль был автором сказок. Выступив в 1832 году, он работает на протяжении 30-х годов над сказом. («Русские сказки, пяток первый» и затем «Были и небылицы», кн. I—IV в 1833—39 год).

Позднее, в 40-х годах, он переходит к повестям, оставляя сказ, и хотя продолжает писать и печатать сказки, построенные на сказе, но они уже являются простым повторением пройденного пути, перепевами самого себя, неактуальными для новой литературной эпохи.

Любопытно, что В. Далею, повидимому, не удавался сказ не на фольклорной основе, вне стилизации сказок. Так, напр., в «Рассказе пленника Фед. Фед. Грушина», несмотря на указание автора («во всех рассказах этих говорю я языком рассказчика»), сказ почти неощутим, установка на устную речь нереализована. То же в таких вещах, как «Рассказ Верхоянца о Пугачеве», «Рассказ Лезгинца Ассана о похождениях своих». Исключение — некоторые вещи из «Картин русского быта»: «Хлебное дельцо», «Сын», окрашенные сказом, но бледно и нерешительно.

Нефольклорный сказ культивирует ранний Щедрин, Якушкин, Лесков и др., продолжая разработку сказовой новеллы, начатую О. Сомовым и В. Далем. Попытки нефольклорного сказа у В. Даля, повидимому, не ощущались вовсе. Л. Майков прямо говорит, что «свои повести и бытовые очерки он (т.-е. Даль) писал обыкновенным литературным языком, а тот особенный «склад речи», который употреблен в книжке 1832 года, приберегал он исключительно для сказок».

Литературный заказ 30-х годов был выполнен В. Далем именно «тем особенным складом речи, который употреблен в книжке 1832 года».

По пути, проложенному книжкой 1832 года, в смысле жанра и стиля, дальше идти было некуда, не сворачивая круто в сторону. И последователи В. Даля

в сказке были эпигонами в строгом смысле этого слова. Собственным эпигоном очень скоро стал и сам В. Даль. Стил ь и жанр стабилизировались очень быстро. В 1833 году они уже вполне канонизованы. Массовая продукция растет. В «Былях и небылицах», кн. I, В. Даль никуда не идет дальше по сравнению с «Русскими сказками» 1832 г. Н. Билевич, Ив. Ваненко, Макаров и др. перепевают В. Даля, угождая «вкусу времени». Но еще в 1835 году «Библиотека для чтения» писала: «Казак Луганский создал себе особый род словесности, ежели это только словесность, и один производит его с успехом, несмотря на соперничество других сказочников... число которых, увы, нам одним известно».

Здесь дан прозрачный намек на содержимое редакторских корзин тридцатых годов.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие <i>Б. Эйхенбаума</i> . . . . .	5
<i>Ю. Тынянова</i> . . . . .	8
<i>К. Скипина</i> . Чувствительная повесть . . . . .	13
<i>Т. Роболи</i> . Литература путешествий . . . . .	42
<i>Н. Степанов</i> . Дружеская переписка 20-х годов . . . . .	74
<i>Л. Гинзбург</i> . Вяземский—литератор . . . . .	102
<i>Н. Коварский</i> . Ранний Марлинский . . . . .	135
<i>В. Зильбер</i> . Сенковский (Барон Брамбеус) . . . . .	159
<i>Б. Бухштаб</i> . Первые романы Вельтмана . . . . .	192
<i>В. Гэфман</i> . Фольклорный сказ Даля . . . . .	232

## Важнейшие опечатки

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует</i>
10	9 снизу	тема	тема и основы
10	1 сверху	слагаемые	сличаемые
11	9 „	части	тема части
26	16 „	написанный	написанной
35	9—12 „	Сей способ прерыви- стыми эклогами.. но.. иное дело театр писать о пастушеских делах я думаю лучше нежели а иное пастушеское сочи- нение	Сей способ писать о пастушеских делах я ду- маю лучше нежели пре- рывистыми эклогами... Но иное дело театр, а иное пастушеское сочинение.
38	17 снизу	между	«Между
42	11 сверху	двух	трех
51	16 снизу	одного	одной
59	13 „	приятный	принятый
65	7 „	схимника	Скимнина
65	6 „	статьях как над	статейках под
90	15 снизу	старости	Старосты
91	16 сверху	являлась	являясь
98	3 снизу	Вцемского	Вяземского
116	11 „	суммарные	суммарные же
117	14 „	от них	от него
118	3 „	1818	1848
123	21 сверху	безвыходности	безвыугодоости
131	2 „	„растрономические	„гастрономические
154	1—4 „	Бестужев идет в своих ранних опытах именно от этих повестей. Особенно характерны в этом отношении пове- сти „Колокол казни“, „Заунно“ и др.	Особенно характерны в этом отношении пове- сти „Колокол казни“ „Заунно“ и др. Бестужев идет в сво- их ранних опытах имен- но от этих повестей.
155	6 снизу	этого приема, глав- ным образом,	этого приема и он культивируется, главным образом,

177	20	сверху	Происхождения	Похождения
183	9	„	оного, буде таковой	оного, буде тако
			на лицо в оном	вой на лицо в оном
196	10	„	в Россию,»	в Россию» 1837,
199	8	снизу	смещения	смещения
203	10	сверху	эстетической	эстетической
218	5	„	солидарность	солидность
225	8	„	соединены	соединенье
231	13	„	спивайте	спивайте
239	18	„	речи	роли
241	18	снизу	освещении	освежении
244	4	„	Кунецкого	Кунацкого
254	19	сверху	поркернутой	подчеркнутой
254	10	снизу	непрорицаемый	непроницаемый
263	1	сверху	В. Г. Бармин	А. Г. Бармин
263	3	„	Н. П. Колпакова	Н. Н. Колпакова
263	12	„	В. Г. Бармин	А. Г. Бармин
263	8	снизу	Н. П. Колпакова	Н. Н. Колпакова