

РОМАНТИЗМ

Жанровая типология русской романтической повести

Литературное направление, сформировавшееся в России в 1810–1820-е гг. под влиянием немецкого романтизма, в роли «переводчика» которого на русский язык выступил В. А. Жуковский. Едва появившись на литературной арене, романтики сразу же вступили в острую полемику с классицистами, прежде всего ополчившись на разработанные классицистами жесткие правила, которым должен был подчиняться художник. Вопреки этой строгой регламентации, романтики утверждали идею свободы творчества, делали ставку не на разум, а на чувства, вдохновение считали неотъемлемой предпосылкой творчества.

Если для классицистов образцами были произведения античных авторов, то романтики обратили внимание на фольклор и на примерах устного народного творчества доказывали, что знание правил вовсе не обязательно для художника. Он может творить – подобно народу – свободно, руководствуясь своей интуицией, и создавать прекрасные произведения искусства. Многие романтики, как русские, так и западноевропейские, собирали и изучали фольклор, использовали в своих произведениях сюжеты, образы и мотивы из народных сказаний, песен, легенд.

В спорах между романтиками и классицистами была поставлена проблема народности в литературе. И те и другие рассматривали народное творчество как кладовую для пополнения книжной литературы новыми образами, новыми идеями, новыми словами. Однако и тем и другим не удалось отчетливо сформулировать требования, отвечая которым произведение становилось подлинно народным, национально-художественным. А. С. Пушкин, тоже принимавший участие в решении этой сложной проблемы, определил, когда можно говорить о народности того или иного произведения. Этой проблеме посвящена его заметка «О народности в литературе». По его мнению, в подлинном национально-художественном произведении должна быть отражена душа народа, раскрыты особенности национальной психологии, причем вовсе не обязательно автору ограничиваться воссозданием жизни только своего народа. Предметом изображения могут стать представители любой национальности, а задача автора – точно отразить душу того народа, быт и нравы которого он характеризует. «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии, – писал он. – Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».

В центре произведений романтиков всегда оказывалась исключительная личность, характер которой раскрывался в исключительных обстоятельствах, тогда как повседневная, бытовая жизнь героя или перемещалась на периферию повествования, или вовсе не принималась во внимание. Представал герой на фоне экзотического пейзажа – берега моря, кавказских гор, молдавских

степеней. Пейзаж играл значительную роль в произведениях романтиков, которые – вслед за сентименталистами – много внимания уделяли анализу психологии героя и активно использовали прием психологического параллелизма. Картины природы нередко приобретали символический или аллегорический смысл: они отражали мечты героя, его идеалы, стремления, противопоставляемые той реальности, в которой он вынужден был существовать, – таким образом в произведениях романтиков воплощался принцип двоемирия: мечте противопоставлялась действительность, прошлому – настоящее, вечному – земное.

Еще одна крайне важная для романтизма антитеза – герой и толпа. В противостоянии толпе раскрывались исключительные черты характера романтического героя: сознание превосходства над другими людьми, убежденность в своей избранности – в том, что судьбой ему назначено быстро свершить своей земной путь, ибо он принадлежит вечности и стремится воссоединиться с ней, избавившись от власти времени и пространства, сковывающих свободу человека на земле. Высшая ценность для романтического героя – свобода, ради нее он готов нарушать человеческие и божеские законы, обрекая себя на скитания, на одиночество в мире, где все ему враждебно, где для него нет и не может быть счастья.

Для романтического героя мораль, как правило, ничего не значит: ему «порок любезен». Однако в русской романтической литературе аморализм не такой частый гость, как в западноевропейской. В большей степени соответствует европейскому романтизму творчество Лермонтова, но и в произведениях Лермонтова нередко появляются религиозные мотивы, свидетельствующие о том, что и этому богоборцу иногда удавалось победить свою гордыню и смириться пред величием бога.

Следовательно, в романтической литературе могут появляться и религиозные мотивы, хотя, конечно, более характерны для нее мотивы богоборческие или демонические. Кроме того, есть ряд мотивов, «генетически» связанных с романтизмом. В их числе мотивы странничества, избранничества и изгнанничества, бегства и разочарования (обманутых надежд), свободы и судьбы, вечного и земного, мотив безвременной кончины. Эти мотивы держат приоритет в романтической литературе, что не мешало писателям, пребывающим в границах этого направления, разрабатывать мотивы традиционные (любовь и дружба, патриотические, пейзажные, философские; мотив вдохновения и творчества). В дальнейшем писатели-реалисты не раз обращались в своем творчестве к романтическим по происхождению мотивам, которые могли использовать в том числе и в ироническом ключе.

Исповедуя идею свободы творчества, романтики отказывались от соблюдения законов жанра, считая возможным соединять в одном произведении элементы разных жанров и даже разных литературных родов. Так появились романтические поэма и баллада – лиро-эпические произведения, в которых помимо повествования были представлены развернутые психологические характеристики персонажей, а

внутренний мир героя интересовал автора едва ли не больше, чем составляющие сюжет события.

Жанровая типология русской романтической повести

За основу жанровой типологии малой романтической прозы традиционно принято брать тематическую классификацию. Тема (историческая, фантастическая, светская, бытовая, искусство и художник) в данном случае рассматривается как ведущий признак только при учете общей романтической природы повестей. Она же, в свою очередь, тесно связана с лироэпическими жанрами романтической литературы – думой, балладой, поэмой. Это вполне естественно, если вспомнить, что для литературного процесса 1830-х годов характерно доминирование поэтических жанров. Проза в этих условиях, при неразвитости ее собственной жанровой системы, была вынуждена ориентироваться на поэзию. Многие авторы повестей переносили в прозу свой собственный поэтический опыт.

На **историческую повесть** декабристов, например, очевидное воздействие оказал жанр думы Рыльева. Принципы историзма, разработанные Рылеевым, несомненно, были учтены в исторических повестях А. Бестужева. К ним относятся:

- историческая личность, наделенная чертами исключительности, чей внутренний мир предельно сближен с авторским;
- исторические аллюзии в обрисовке нравов прошлого, которое призвано "намекнуть" читателю на современность;
- лиризация авторского повествования, сближение исповедальной манеры речи автора и главного героя;
- приемы психологизма (портрет, пейзаж), пришедшие в историческую повесть из арсенала элегического романтизма и др.

Первые шаги русской **фантастической повести**, безусловно, не смогли бы состояться, не имей отечественная поэзия к тому времени за плечами богатейший опыт романтической баллады. Именно в ней была разработана эстетика "чудесного" и композиционно-стилевые формы ее выражения, которые и "позаимствовала" фантастическая повесть А. Погорельского и В. Одоевского. К ним относятся:

- ощущение главным героем жизни на ее отлете от всего обыденного;
- странные формы поведения главного героя, призванные подчеркнуть иррациональность его внутреннего мира;

- столкновение героя лицом к лицу с миром потусторонним, подготовленное всем ходом его "земной" жизни;

- крайне противоречивое переживание этого контакта с иным миром, с инобытием, в процессе которого внутренняя свобода героя вступает в неразрешимый, как правило, конфликт с окружающими его условиями внешней несвободы (среда, кодекс общепринятых приличий, давление родственников и т. п.);

- гибель героя, неспособного разрешить (прежде всего в себе самом) конфликт между "конечным" и "бесконечным", "плотью" и "духом".

В жанре фантастической повести опять-таки заметно довольно сильное воздействие лирического стиля на форму авторского повествования, начиная с лексики и заканчивая эмоционально-ассоциативными приемами организации сюжета.

Светская повесть как жанр вряд ли бы состоялась, если бы ко времени появления первых опытов в этом роде не было поэм Баратынского "Эда" и "Бал", перенесших на почву светского быта структуру конфликта романтической поэмы. В соответствии с этой традицией основным сюжетобразующим конфликтом светских повестей А. Бестужева-Марлинского, В. Одоевского, М. Лермонтова, Н. Павлова является любовный: свободное чувство главных героев сталкивается с косным общественным мнением "света". Сами элементы сюжета светской повести получают тесную привязку к наиболее характерным формам светского быта. Завязка конфликта часто происходит на балу, маскараде или во время театрального разъезда (изображение "массовых" сцен светской жизни характерно для нравоописательной установки повестей). Развитие действия нередко связано с мотивом светской молвы, пересудов, сплетен, вообще с обостренным вниманием авторов повестей и к аномальным формам социальной психологии. Кульминация и развязка конфликта происходят, как правило, во время дуэли, что выдвигает ее на первый план в структуре конфликта. Это та точка, в которой частный, любовный конфликт трансформируется в конфликт общественный и, следовательно, утрачивает свою локальную природу. В результате светская повесть ввела в свой "оборот" и основательно разработала множество новых общественных типов, которые ранее были представлены, в основном, в жанре "легкой" светской комедии. Среди них – ампула главных героев-любовников и обманутого мужа; ампула светских клеветников и завистников; ампула героев-дуэлянтов и бретеров. Авторы светских повестей смогли значительно углубить психологический анализ этих комедийных типов, превратить "ампулу" в довольно сложный и противоречивый тип общественной психологии. Особенно это касается разработки женских типов: героини как жертвы светской молвы; героини, открыто бросающей вызов

светским условностям; героини как законодательницы светского мнения; роковой красавицы, ловко плетущей светские интриги, и др.

Бытовая повесть получает значительно меньшее развитие в русской прозе начала XIX в., чем остальные жанры. Это объясняется тем, что она связана прежде всего с бытописанием, с изображением быта, характерным для справедливых и полусправедливых повестей, для нравоописательной прозы, а также для басни. Но так как быт может быть разным, например светским, то под бытовой повестью обычно понимают ту, в которой повествование касается низших сословий общества – крестьян, солдат, разночинцев, мещан, купцов и пр. В остальных случаях изображение быта изучается в качестве его функций в романтической прозе. Тем не менее, бытовая повесть обладает рядом **структурных особенностей**, к которым относятся:

- столкновение "простого" человека из низших слоев общества с человеком (или средой) более высокого социального статуса: противопоставление патриархального мира цивилизованному;

- при этом патриархальный мир оценивается положительно, а цивилизованный – отрицательно;

- герой, как правило, терпит личное крушение в семье, в своем стремлении к знаниям, в искусстве.

Стиль бытовой повести нередко дидактичен.

Особую разновидность представляют **романтические повести "о гении", о художниках, музыкантах, писателях и т. д. Их особенности:**

- в центре – наделенный талантом ("гением") художник;

- его талант сродни безумию или граничит с безумием;

- поэтому художник для обыкновенных людей всегда личность исключительная и непременно "странная";

- нередко автору видится в нем идеал личности, хотя судьбы "гениев-безумцев" могут сложиться по-разному.

Сюжеты и мотивы романтических повестей не были замкнутыми и включались в разные жанры. Структурные и стилевые признаки повестей смешивались, создавая многообразную картину русской романтической прозы.

Романтическая повесть активно перерабатывала сюжетно-композиционные элементы, восходящие к разным литературным жанрам. Но

перерабатывала творчески, наполняя их новым содержанием, создавая более дифференцированную в историческом, философском, общественно-бытовом смысле галерею образов – героев и персонажей. Именно поэтому тема в каждой новой разновидности повести и может считаться жанрообразующим признаком. Она "погружала" традиционные жанровые компоненты в новый материал действительности, в результате чего они вступали между собой в новые системные связи и отношения, порождая новое качество смысла.

Тема Новгорода в декабристской повести

Свобода в сознании декабристов ассоциировалась прежде всего с вечевым демократическим управлением древних городов, когда народ, слышав звон вечевого колокола, собирался в отведенном месте для совместного решения животрепещущих вопросов. О Новгороде декабристы создавали думы, поэтические циклы, писали в письмах. Преклонение перед этим городом стало одним из составляющих бытового поведения декабриста.

Вольный Новгород был одной из причин, по которой не могли совпасть взгляды декабристов со взглядами Карамзина на русскую историю. Они не разделяли его монархизма, считали монархическую идею чуждой русскому народу и полагали Новгород и Псков главными доказательствами в своем споре с Карамзиным. В повести **"Роман и Ольга"** Бестужева этот спор был продолжен.

В соответствии с общими установками декабристской исторической прозы и следуя собственным намерениям создать исторически достоверное повествование, автор повести обратился к сюжету из русской истории; об этом он писал в своем комментарии и отсылал за подтверждением "неотступной точности" изображаемого к трудам Н. Карамзина, Е. Болховитинова, Г. Успенского. Работа с конкретным историческим событием представлялась Бестужеву реальной возможностью воссоздать исторический колорит: картины "нравов, предрассудков, обычаев" древнего Новгорода, образа поведения, мыслей, чувств новгородцев.

В определенной мере Бестужеву удастся создать панораму исторической жизни Новгорода – это и притязания Москвы на вольный город, и решения веча, и множественные посольства, и дипломатическая переписка, и отношения Новгорода с Литвой и с немцами, и новгородское разбойничество. Историческое повествование укрупняли отсылки к прежним временам (упоминание Тимура, "замученных торжецких братьев" и др.) и комментирование бытовых реалий. Но в конечном итоге установку на историческую достоверность в повести **"Роман и Ольга"** перевесила декабристская концепция Новгорода – цитадели вольности.

Идеализируя вольный город, Бестужев создает идиллическую картину новгородского "братства": "все садятся; богач подле бедного, знатный с простолудином, иноверец рядом с православным. благодатное небо раскинуто одинаково над всеми". Писатель-декабрист не берет во внимание карамзинские замечания о "корыстолюбивом новгородском правительстве" и внутриновгородских разногласиях в отношении намерений московского государства присоединить Новгород; правда, единодушные собрания на Ярославовом дворе поколеблет выступление огнищанина Иоанна Заверезжского, но наметившееся разногласие уравновесит пламенная речь Романа, после чего новгородцы, убежденные в посягательстве Москвы на независимость города и его древние обычаи, разойдутся по домам.

Фантастическая повесть

Фантастическое, как один из элементов предромантической и ранней романтической повести в повестях 1820-1930-х годов, становится основным признаком жанра и перерастает в самостоятельный жанр, удержавшийся в литературе и в последующее время. 1820-1830-е годы – расцвет фантастической образности, которая в современной теории литературы получила название *вторичной* (или акцентированной) *условности*, противопоставленной *жизнеподобию*.

Популярность фантастической образности, воплощенной в фантастической повести, была мотивирована глубокими познавательными устремлениями писателей. Русская литература эпохи перехода от романтизма к реализму активно поддерживала интерес к потустороннему, запредельному, сверхчувственному. Писателей волновали и особые способы человеческого самосознания, духовной практики (мистические откровения, магия, медитация), разные формы инобытия (сон, галлюцинации, гипноз), не гас интерес и к мечтательству, игре и т. д. В это же время шло активное усвоение русской словесностью иноземных литературных традиций: английского готического романа, фантастики гейдельбергских (брата Гримм, Брентано) романтиков, мотивов и образов Гофмана, восточной сказочной и притчевой поэзии. Специфический интерес к необъяснимому и таинственному зиждился на кризисе просветительского рационализма и отражал протест сентименталистов и романтиков против господства в культуре "так называемой рассудочности, то есть ограниченного рационализма".

Современники оставили немало свидетельств о широком внимании общественного сознания к иррациональному – загадочным явлениям в быту, к так называемому месмеризму[23], к историям "о колдунах и похождениях мертвецов" (М. Загоскин), к странным происшествиям, вроде того, когда "в одном из домов. мебели вздумали двигаться и прыгать" (Пушкин) и т. д. Издатели журналов и альманахов охотно печатали русскую и иностранную фантастическую прозу.

Специфика романтической фантастической повести и ее генезис

Самой продуктивной формой фантастической прозы оказалась повесть, поскольку именно *средний* объем текста был наиболее пригоден для создания и поддержания атмосферы тайны, напряженности и занимательности повествования[24].

Для жанра фантастической повести характерны: "установка на устную речь, на устный "сказ", охотнее и чаще, чем на письменную, литературную в собственном смысле форму и стремление объединить ряд устных рассказов сюжетно-бытовой рамкой, т. е. циклизовать их так или иначе"[25]. Были созданы как цикл или соединены под общим заглавием спустя некоторое время после "разрозненного" опубликования "Двойник, или Мои вечера в Малороссии" А. Погорельского (А. А. Перовского), "Вечера на хуторе близ Диканьки" Н. В. Гоголя, "Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейко <...>" и "Русские ночи" В. Ф. Одоевского.

Жанровая специфика романтической фантастической повести непосредственно связана с русской романтической балладой[26]. В рамках этого поэтического жанра сложился и был перенесен в романтическую повесть "принцип восприятия фантастического", суть которого состоит в эффекте эмоционального приобщения к атмосфере чудесного, сверхъестественного. Романтическая фантастика не требует действительной веры в реальность сверхъестественного, но "читатель должен пройти через непосредственное ощущение чуда и реагировать на это ощущение удивлением, ужасом или восторгом, вообще теми или иными "сильными чувствованиями". Без этого авторская цель, видимо, не может быть достигнута..."[27].

I. Повести, в которых фантастическое реализуется как *ирреальный* художественный мир ("Лафертовская маковница" А. Погорельского, "Вечера на хуторе близ Диканьки", "Вий" Н. Гоголя, "Антар" О. Сенковского). Сверхъестественные события, в основе которых фольклорные предания, не могут быть объяснены естественными законами. Ирреальный абсурдный мир пародийно осмысленных мифологических сюжетов развернут в повестях О. Сенковского ("Большой выход у Сатаны", "Похождения одной ревизской души", "Записки домового") и Н. Полевого ("Были и небылицы").

II. Повести, в которых фантастическое реализуется в *псевдо-ирреальном художественном мире, где сверхъестественное объясняется естественными причинами*. Фантастическое разоблачается благодаря психологической мотивировке (кошмарному сну) – "Гробовщик" Пушкина; объясняется пьяным бредом, белой горячкой – "Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем" В. Одоевского, "Странный бал" Н. Олины; объявляется

мистификацией, разыграем – "Перстень" Е. Баратынского, "Привидение" В. Одоевского.

III. Повести, где *фантастическое реализуется в относительном (релятивном) художественном мире: естественное и сверхъестественное сосуществуют на равных правах; то или иное событие допускает и реальное, и нереальное объяснение.* Например, в повести Н. Гоголя "Нос" сон и явь не имеют явно прочерченной границы, и трактовка изображенного как сна или абсурдной яви зависит от точки зрения; в "Ученом путешествии на Медвежий остров" О. Сенковского архаичный мир представляется рассказчику как существовавший, но погибший в результате космической катастрофы; однако есть и другая, скептическая оценка: тот же мир является плодом псевдонаучных изысканий повествователя, заблуждением жаждущего сенсаций ума.

Едва ли необязательным атрибутом фантастической повести романтиков являлись *фантастические и нефантастические сны*. Основная художественная функция снов в фантастическом тексте – мотивировать сверхъестественное. Однако сновидение может служить разного рода мистификациям, обретать символическое наполнение, становиться формой неомифологии. Наиболее характерными функциями снов являются *предупреждение*, направляющее действительные события по иному пути ("Страшное гаданье" А. Бестужева-Марлинского, "Майская ночь, и утопленница" Н. Гоголя, "Гробовщик" А. Пушкина); *прогноз*, оправдывающийся в реальности ("Портрет" – 1-я редакция Н. Гоголя), *художественная ретроспекция* (обращенность в прошлое) *событий* ("Похождения одной ревизской души" О. Сенковского). Существует и много смешанных форм.

В романтических фантастических повестях *сновидческие (онирические)* образы служат также созданию неизвестного в архаичных культурах *нового мира*, или *неомифологии*. Из *сонных грез* писатели сплетали особую "реальность", позитивно настроенную к герою-сновидцу. Если неомифология сна в повести А. Бестужева "Латник" заключала в себе идиллический пафос, то в повестях Н. Гоголя сны несли трагический, религиозно-мистический смысл. На излете романтической эпохи сны приобретают трагедийный и одновременно психоаналитический характер ("Упырь" А. К. Толстого).

Игровые мотивы в фантастических повестях романтизма представлены в трех главных вариантах: детская игра, игра-состязание, игра-представление (лицедейство, "театр").

В *повестях о детских играх* ("Черная курица..." А. Погорельского, "Игоша" В. Одоевского) сверхъестественное существует в детском сознании.

Авторы подчеркивают принципиальное отличие детского и взрослого "измерений" бытия. Взрослый мир, в границах которого поведение ребенка выглядит "странным", – лишь часть художественного мира обеих повестей. В мире ребенка вера в сверхъестественное и игра тождественны. В "Черной курице..." результат игрового диалога со сверхъестественным мыслится как необходимость взросления, а в "Игоше" игровой диалог со сверхъестественным осознан как вечная и неискоренимая творческая и познавательная потребность человека.

Мотив *игры-состязания* присутствует в повестях о карточной игре