

Д. БЛАГОИ

ТРИ ВЕКА

*ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
XVIII, XIX и XX вв.*



СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
МОСКВА • 1933

Софии Рафаиловне
ВИЛЯК-БЛАГОЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Заключая в себе ряд статей о русских поэтах от Державина до Брюсова, настоящая книга ни в какой мере не претендует на то, чтобы дать представление обо всем развитии русской поэзии за огромный промежуток времени — с конца XVIII до начала XX века, — не только в систематическом изложении, но даже хотя бы в основных, заглавных моментах. Наряду с гигантами нашего литературного прошлого среди девяти имен, входящих в состав книги, имеются такие, относительно второстепенные, как Вяземский, Веневитинов, Аполлон Григорьев. Самый выбор именно этих девяти имен определился тем, что автору довелось в той или иной связи заниматься на протяжении последних лет своей работы их изучением.

Тем не менее автору кажется, что при некоторой своей, как в отношении объектов изучения, так и самых форм его (от критического этюда до сжатой историко-литературной характеристики), пестроте — все входящие в сборник статьи представляют собой известное единство. Единство это сообщается им единой методологической устремленностью автора.

Со все возрастающей осознанностью автор стремился в своей критико-исследовательской работе оттолкнуться от старой буржуазной историографии во всех ее основных

разветвлениях — узком биографизме, формализме, наконец, историко-культурном методе, оперирующем некоей исторической фикцией — понятием „культуры“ вообще, из которого выхолощено все конкретное, реально-историческое, т. е. классовое содержание. В то же время автор исходил из твердого убеждения, что историко-литературное изучение отнюдь не должно сводиться к изучению истории общественной жизни, истории классовой борьбы, отличающейся от общей истории лишь тем, что оно осуществляется на материале не исторических документов, а художественной литературы; из убеждения, что в центре науки о литературе должна стоять сама литература, как специфическая форма классового сознания и классового действия, как отражение и орудие классового самоутверждения и классовой борьбы. Отталкиваясь от абстрактного „историзма“ историко-культурного метода, автор вместе с тем всячески стремился избежать столь же неприемлемого абстрактного „социологизма“, орудуя с понятием класса, как со своего рода социологической монадой — замкнутой в себе, „вечной“ категорией, — не считающегося с фактами исторической действительности, живого исторического процесса — непрерывного движения, взаимопроникновения, борьбы классов.

Автор ни в какой мере не смотрит на собранные здесь работы, как на образцы законченного марксистского анализа. Он сам ощущает их лишь как этапы своего методологического „становления“, отражающего волю исследователя, выросшего в навыках и методах старого дореволюционного университетского литературоведения, овладеть единственным подлинно-научным методом познания литературы, вложенным ему в руки нашей революционной современностью.

Разные статьи отражают различные этапы этого становления. Так, сейчас автору уже ясно, что определить социально-историческую, классовую почву, на которой выросло творчество данного писателя, за творческим якобы произволом последнего вскрыть непреложную систему социально-исторических закономерностей — а именно, к этому он стремится в большинстве собранных в настоящем сборнике работ, — составляет только одну из проблем, подлежащих нашему разрешению, едва ли не первое только слово создаваемой марксистско-ленинской науки о литературе. Из-за этой первой проблемы вырастает другая, никак не менее сложная и ответственная: понять и объяснить причины продолжающейся значимости для нас творчества писателей-классиков — продуктов по большей части чуждой нам, зачастую враждебной и всегда отжившей социально-исторической среды. Посильным решением, правильное, может быть, будет сказать, наметкой решения этой проблемы является одна из последних по времени статей сборника „Значение Пушкина“.

Среди остальных статей несколько особое место занимают работы „Тютчев и Вяземский“ и „Блок и Аполлон Григорьев“. Темой обеих статей является одна из частных проблем науки о литературе — проблема литературного влияния и взаимодействия. Проблема эта в сильной степени скомпрометтирована старым литературоведением, занимавшимся, в лице представителей сравнительного метода, бесплодным, крохоборческим накапливанием бесчисленных сходных мест, параллелей, „заимствований“ в творчестве писателей самых различных стран, эпох, исторической и классовой принадлежности. Между тем, законность самой проблемы вряд ли подлежит оспариванию. Ни один писатель, как бы

значителен он ни был, никогда не начинается в своем творчестве работать с начала, из некоего литературного „ничего“, всегда оказывается в русле той или иной литературной традиции, в живых связях со своими литературными предшественниками и современниками. Сопоставление близких между собой писателей, установление их сходств и различий дает возможность не только определить их литературный генезис, но и оттенить индивидуальные стилевые особенности каждого. Проблема „влияния“, думается, должна быть не изгнана из марксистского литературоведения, а должна занять в нем место в ряду других подсобных проблем. Вместе с тем необходимо социологизировать ее в той же мере как и все, попадающее в фокус марксистского изучения, за кажущимися случайностями „влияний“ писателей друг на друга показать складывающую их социальную почву.

Создание марксистско ленинской науки о литературе — не личное дело того или иного исследователя, а задача, поставленная историей перед всем советским литературоведением, задача, которая может быть осуществлена лишь в результате дружных коллективных усилий. Поэтому всякого рода замечания, указания и поправки будут приняты автором с особым вниманием и признательностью.

Стремясь сделать книгу доступной не только специалистам, но и возможно более широкой читательской аудитории, автор решил не усложнять изложения специальным „аппаратом“ как в самом тексте, так и путем построчных сносок, примечаний и т. п., отнеся весь соответствующий материал, равно как и указания на литературу вопроса, в конец книги.

СУДЬБА БАТЮШКОВА

1

Перед самым концом своей литературной деятельности Батюшков написал стихотворение под названием „Судьба поэта“. Стихотворение это до нас не дошло, но мы легко можем угадать его содержание.

Одной из особенно настойчивых и наиболее волновавших Батюшкова тем его творчества была тема трагической участи поэта. Во всей мировой литературе преимущественное внимание Батюшкова привлекали выразительные образы нищего скитальца — слепца Гомера — и гениального „несчастливца“ — Тасса. „Нам музы дорого таланты продают“, „великое дарование и великое несчастье почти одно и то же“, — так подытоживал Батюшков в исходе своего творческого пути долгие и скорбные размышления о неизбежной расплате, сужденной „певцу“ „злой судьбиной“ — „карающей богиней“, роковым образом соединяющей в своей руке жребии избранничества и обреченности.

В условиях русской действительности первых десятилетий XIX века подобные размышления носили глубоко-неслучайный характер. Горькие и гневные упреки, бросаемые Батюшковым в его стихах о Тассе по адресу „убийц дарованья“, знаменательно перекликающиеся с позднейшим лермонтовским стихотворением на смерть Пушкина, целиком оправдываются дальнейшей историей нашей литературы, столь изобилующей трагическими финалами самых выдающихся ее представителей. За примерами далеко ходить не приходится. Достаточно

вспомнить, оставаясь в пределах родственной Батюшкову классовой и общественной среды и хронологически близкого периода, преждевременную насильственную гибель тридцатичетырехлетнего Грибоедова, тридцатисемилетнего Пушкина, двадцатисемилетнего Лермонтова.

Будучи значительно старше всех этих трех писателей, Батюшков пережил их всех многими годами. Однако, судьба его сложилась еще печальнее. В возрасте тридцати четырех лет Батюшков заболел неизлечимой душевной болезнью. Заживо выключенным не только из литературы, но, по существу, и из жизни, — по его собственным словам, „погибая ежедневно на каторге“ буйного бреда, проявлявшегося в весьма характерной форме преследований со стороны императора Александра и „убийцы“ — министра Нессельроде, — Батюшков прожил еще тридцать три года, в редкие минуты просветления тщетно призывая „*ombra adorata*“ — „возлюбленную мглу“ — смерть-освободительницу.

Безумие было тягчайшим личным несчастьем, огромной бедой, вставшей на пути Батюшкова-человека. На иной лад, но не менее трагична была и его чисто-литературная судьба.

Грибоедов, типичный *homo unius libri* — автор одного произведения — благополучно это произведение создал. О Пушкине мы не можем, правда, сказать, как о Гете, что он „совершил в пределе земном все земное“. Тем не менее за свою бурно-недолгую жизнь ему удалось осуществить поистине титанические дела — с колоссальной силой развернуть свое творчество.

Если Пушкин погиб в полном расцвете своего дарования, — пуля остановила Лермонтова почти в самом начале его блистательного творческого подъема. Но и Лермонтов справедливо входит в наше литературное сознание в качестве вполне выразившего себя писателя. Как и относительно Пушкина, нам даже трудно себе вообразить, что бы, живя дольше, мог он еще прибавить к своему творческому облику.

Совсем не то с Батюшковым. Незавершенность, больше того, почти даже только зачаточность литературного дела Батюшкова отчетливо ощущалась как его

современниками, так и самим поэтом. В 1825 году, заступаясь за Батюшкова перед нападавшими на его поэзию Бестужевым и Рылеевым, Пушкин призывал их „уважить в нем несчастья и не созревшие надежды“. Сам Батюшков расценивал все свое творчество только, как „слабые начинания“. Выпуская первое и единственное при его сознательной жизни издание своих сочинений, он искренно отзывался обо всем, до сих пор им написанном, как о „безделках“, пренебрежительно именуя свои стихи „любовными стишками“, „лепетаньем“ „крохотной музыки“. Переиздание их отдельным сборником он объяснял желанием окончательно от них освободиться, „сбыть с рук все это бремя“, чтобы расчистить себе новые творческие пути, создать возможность „подвигаться вперед“.

А в самом конце своей литературной деятельности, в период начинающейся болезни, в разговоре с одним из ближайших друзей Батюшков прямо высказал взгляд на все, до сих пор им написанное, как только на „предшествование“ того, чем могло и должно было бы стать его художественное творчество, как на выработку формы — „красивого сосуда“ для некоего драгоценного содержимого. „Что говорить о стихах моих! Я похож на человека, который не дошел до цели своей, а нес он на голове красивый сосуд, чем-то наполненный. Сосуд сорвался с головы, упал и разбился вдребезги. Поди узнай теперь, что в нем было“.

Невоплощенное творчество Батюшкова, конечно, погибло для нас навсегда, но, на основании целого ряда косвенных данных, некоторое достаточно отчетливое представление составить о нем мы можем.

Начиная, примерно, с 1814 года в Батюшкове возникает потребность от „безделок“, от „стишков о любви“, „бесполезных для общества и для себя“, „взяться за что-нибудь поважнее“. Своих собратьев по ремеслу, Жуковского, позднее молодого Пушкина он убеждает писать поэму (по представлениям XVIII века, сохранившим свою силу до начала XIX, поэма считалась „высшим“, наиболее общественно-полезным видом поэтического творчества). Поэму собираются писать он и сам.

Очертания этой будущей поэмы складываются у него по двум направлениям: с одной стороны, в виде поэмы исторической, материал для которой он хочет заимствовать из истории Карамзина, с другой,—поэмы, основанной на народных сказках и преданиях. В то же время, наряду с тяготением к „предметам важным“, „достойным себя и народа“, в Батюшкове сказывается резкое отталкивание от высокопарной патетики героической поэмы XVIII века, стремление реалистически „снизить“, пересмеять ее надуто-„высокий“ жанр. В одном из писем к поэту П. А. Вяземскому как раз от этого времени (февраль 1816 г.) он рассказывает, как, начитавшись героического средневекового эпоса, он вздумал „итти в атаку на Гаральда Смелого“, воспеть „подвиги Скандинава“, приступил было к работе, но через короткое время „пар поэтический исчез“ и „великолепный“ герой предстал перед ним во всем своем неприглядно-реалистическом обличье, которое тут же и небрасывается им в нескольких шутивно-пародических стихах. Точно такое же реалистическое „преображение“ действительности испытал Батюшков несколько ранее во время своего пребывания в Швеции, в 1814 году. Вместо героической земли древних скандинавов, какой она являлась ему в его мечтах, он вдруг увидел перед собой буржуазно-филистерскую современность. В Швеции поэт готовился ощутить себя—

В земле туманов и дождей,
Где древле Скандинавы
Любили честь, простые нравы,
Вино, войну и звук мечей.
От сих пещер и скал высоких,
Смеясь волнам морей глубоких,
Они на бранных челноках
Несли врагам и казнь, и страх.
Здесь жертвы страшные свершались Одену,
Здесь кровью пленников багрились алтари...
Но в нравах я нашел большую перемену:
Теперь полночные цари
Курят табак и гложут сухари,

Газету Готскую читают
И, сидя под окном с супругами, зевают.

В этом отрывке друг подле друга сосуществуют два совершенно различных стиля: „высокий“, архаизированный стиль „исторических элегий“ самого же Батюшкова, еще восходящих к традиционной одической приподнятости, и стиль совершенно иного, чисто реалистического восприятия действительности. Правда, этот новый реалистический стиль Батюшков практикует пока что только в письмах к друзьям (ср. такое же реалистическое снижение романтической ситуации в концовке „Письма из замка Сирея“), еще не решаясь вводить его в поэзию, как таковую. Только что приведенный стихотворный отрывок взят также из его письма. Больше того, в том же 1814 году, в результате проезда через ту же Швецию возникает новая историческая элегия Батюшкова „На развалинах замка в Швеции“, написанная в традиционно-„высоких“ тонах. Однако наличие в поэте тенденций к „снижению“, к реализму несомненно...

Одновременно с замыслами стихотворной поэмы Батюшков мечтает о создании „поэмы в прозе“, т. е. повести, романа вроде романов Шатобриана, сильнейшее воздействие которого он начинает испытывать уже с 1811 года. В центре этой „поэмы в прозе“, очевидно, должен был бы стоять образ разочарованного, пресыщенного, скучающего шатобриановского героя, весь комплекс переживаний и чувствований которого был—как об этом свидетельствуют письма Батюшкова—исключительно ему близок. Недаром, когда в приступках подступающего безумия поэт сжег в 1823 году всю свою библиотеку, он, наряду с евангелием, пощадил и повести Шатобриана „Атала“ и „Рене“.

Испытавший столь сильное обаяние от произведений „сумасшедшего“ (эпитет самого Батюшкова) Шатобриана, поэт естественно должен был почувствовать сильнейшее влечение и к творчеству Байрона. Действительно, именно Батюшкову принадлежит первый перевод стихов Байрона на русский язык (отрывок из „Чайльд Гарольда“), сделанный им в 1819 г. в Италии (очевидно,

с одного из итальянских переводов). Вскоре начавшаяся душевная болезнь помешала развиваться „байронизму“ Батюшкова, но о силе и глубине первых впечатлений от поэзии Байрона свидетельствует не только постоянное упоминание больным Батюшковым имени Байрона наряду с именами Тасса и Шатобриана, но и замечательный документ—письмо, написанное Батюшковым к „лорду Бейрону“ много лет спустя, в разгар болезни, когда самого Байрона давно уже не было в живых. Батюшков обращается к нему с просьбой прислать учителя английского языка и поясняет: „Желаю читать ваши произведения в подлиннике“.

Свою шатобриановскую „поэму“ Батюшков задумывал написать „в прозе поэтической“, т. е. в романтическом стиле, в значительной степени аналогичном стилю будущих русских „байронических поэм“. Однако тот же образ разочарованного героя возникал в сознании Батюшкова и в его позднейшем иронически-сниженном, реалистическом воплощении. В одном из своих прозаических отрывков „Прогулка по Москве“ Батюшков рисует себя в лице некоего „доброего приятеля“,—

Который с год зевал на балах богачей,
Зевал в концерте и в собранье,
Зевал на скачке, на гулянье,
Везде равно зевал...

„Прогулка“ написана еще в 1811 г., но нельзя не заметить, что в этих несколько шутливых строках Батюшкова уже содержится первый легкий абрис столь прославившегося впоследствии „доброего приятеля“ Пушкина, того скучающего дэнди в „гарольдовом плаще“, который „равно зевал“ среди модных и старинных зал“.

Тенденции к реализму сопровождалась в Батюшкове в последний период его творческой деятельности тенденциями к художественному творчеству в „низкой прозе“. „Обстоятельства и несколько лет огорчений“, писал он в 1815 г. Жуковскому, „потушили во мне страсть и жажду стихов... Теперь я по горло в прозе“. Тен-

денции эти остались невоплощенными. В области художественной прозы (не считая ранней повести из древне-русской жизни, написанной в условной манере исторических повестей Карамзина), Батюшков не продвинулся дальше перевода одной из новелл Бокаччо. Но самое наличие этих тенденций весьма показательно.

Переход от „стишков“, от стихотворной „мелочи“ к монументальным жанрам „народной“ и исторической поэмы; „шатобрианство“ и байронизм; последующее „снижение“ романтических героев, нарастающий реализм, проза—таков был творческий путь Пушкина.

Как видим, в Батюшкове потенциально были как бы заданы все основные этапы этого пути. Больше того: потенциально Батюшков совпадает с Пушкиным не только в общих крупных линиях творческой эволюции, но и в темах, сюжетах, подчас даже в самых названиях отдельных произведений. Окончив своего „Умиряющего Тасса“, Батюшков намерен был приняться за обработку сюжета об Овидии в изгнании: „Овидий в Скифии: вот предмет для элегии, счастливее самого Тасса“ (письмо к Гнедичу 1817 г.). Впоследствии нашелся подробно-разработанный конспект задуманной им около этого же времени поэмы под названием „Русалка“ и т. д.

Всматриваясь в неосуществленные планы и замыслы Батюшкова, начинаешь наглядно понимать всю великую закономерность пушкинского развития.

То, что Батюшков смог и успел воплотить, ставит его, как мы дальше покажем, в ряды замечательных русских поэтов. Своим осуществленным творчеством он, наряду с Жуковским, заполняет целый литературный период между XVIII веком и эпохой Пушкина, признанным предшественником которого справедливо считается. Роль в историко-литературной перспективе, конечно, исключительно почетная. Однако сами поэты никогда не глядят на себя глазами историков литературы. Потенциально заключать в себе весь мир пушкинского творчества и остаться в своих воплощенных созданиях в пределах почти только его „лицейского периода“, чувствовать в себе силы стать Пушкиным и остаться

лишь его предшественником, лишь Батюшковым, что может быть трагичнее этого?

Литературная деятельность Батюшкова была прервана насильственно—душевной болезнью. Однако душевная болезнь была только одной—и не главной из причин, помешавших дальнейшему творческому развитию поэта, правильному развертыванию всех тех возможностей, которые заключались в его художественном даровании, осуществлению тех „надежд“, которые он возбудил своим воплощенным творчеством.

Основные причины, как сейчас увидим, заключались в условиях той социально-исторической действительности, в которые были поставлены жизнь и творчество Батюшкова.

2

„Могу служить примером неудачи во всем“, жаловался Батюшков самому близкому ему человеку—старшей сестре. И, действительно, биография Батюшкова является типичной биографией социального неудачника.

По своему происхождению Батюшков принадлежал к высшему привилегированному сословию—к дворянству. Однако вместе со званием Батюшков получил от своих родителей самое страшное наследство—каинову печать вырождающихся родов—предрасположенность к наследственному душевному заболеванию. Мать Батюшкова вскоре после рождения поэта сошла с ума. По отцовской линии он равным образом унаследовал весьма тяжелую психическую обремененность: дядя отца был болен психически, характер самого отца также отличался крайней меланхолией и явно-болезненными странностями. Через несколько лет по заболеванию самого поэта сошла с ума и его любимая старшая сестра.

Батюшков знал о наследии предков. Мысль о неизбежном грядущем безумии постоянно омрачала его сознание. „С рождения я имел на душе черное пятно, которое росло, росло с годами и чуть было не зачернило всю душу. Бог и рассудок спасли. На долго ли—не знаю“, писал он в 1816 году Жуковскому. А в од-

ном из более ранних писем (в конце 1809 г.) с почти хронологической точностью предсказал и самый срок своего заболевания: „Если я проживу еще десять лет, то сойду с ума“

Неблагоприятной биологической наследственности соответствовало унаследованное Батюшковым мало заметное общественное положение.

И по отцу, и по матери Батюшков, подобно Пушкину, принадлежал к старинному до-петровскому дворянству, в течение всего XVIII века затесняемому, оттираемому всевозможными „баловнями фортуны“, рёдона начальниками новых, видных и удачливых, дворянских фамилий. Стремясь удержать уходящее из рук экономическое благосостояние и политическое значение, уже упомянутый нами дядя отца поэта пытался организовать заговор против Екатерины II, имевший целью ее убийство или пострижение в монастырь и возведение на престол Павла (на почве этого заговора и породившего его сознания своей „обиженности“, стремления выйти в „большие люди“, в „Орловых“, разыгралась и его психическая болезнь). Дядя частично втянул в заговор и своего пятнадцатилетнего племянника. „Умысел“ Батюшковых был раскрыт. Дядя был заслан далеко на север, где, несмотря на свое безумие, провел около двадцати лет „в оковах“ и „в тяжелой работе“. В отношении отца поэта, участие которого в замыслах старших было совершенно незначительно, ограничились менее строгими мерами, но тем не менее служебная карьера его была разбита навсегда, и большую часть жизни он прожил в опале, в своем крайне запущенном в хозяйственном отношении родовом имении, которое неудачными промышленными предприятиями довел почти до полного разорения. Не в лучшем состоянии оказалось и то имение, которое он получил в приданое от жены и которое после ее смерти досталось его трем дочерям и сыну—поэту.

„Не чиновен, не знатен и не богат“, определял сам поэт свою социально-общественную позицию. И, действительно, материальные дела его были из рук вон плохи. Оброку, получаемого им с его разоряющихся

деревень, нехватало. Имение приходилось закладывать, перезакладывать, продавать по частям. Поэт жил под вечной угрозой, что все его достояние и вовсе опишут за долги и продадут с молотка. „Ни гроша нет“, „сиду на нулях“, „могу умереть с голоду“, постоянно жалуется он в своих письмах.

Расстройство хозяйственных дел, лишившее его возможности жить барски-независимо, на свои помещичьи доходы, вынуждало его служить: „жить дома и садить капусту я умею, но у меня нет ни дома, ни капусты“. Однако выпавший из верхнего дворянского слоя, из среды „баловней фортуны“ (сам поэт называл их куда энергичнее), где господствовала естественная круговая порука, раденье своим, „родному человечку“, служил Батюшков также на редкость „несчастливо“. По своим способностям и образованию он естественно претендовал на более или менее видную роль: „гнить не могу и не хочу нигде“. Но, чтобы выдвинуться, нужны были не столько образование и способности, сколько умение и готовность обегать все влиятельные „переднии“. А как раз к этому Батюшков ощущал себя органически неспособным. „Просить и кланяться в Петербурге не буду, пока будет у меня кусок хлеба. Кланяться, чтобы отказали!“—решительно заявлял он.

И вот, прежде чем попасть на службу в русскую дипломатическую миссию в Италии—мечта всей его жизни, исполнившаяся слишком поздно, почти накануне душевного заболевания,—Батюшкову пришлось прозябать на самых незначительных должностях—канцелярским письмоводителем, мелким библиотечным служащим, маленьким армейским офицером в глухом провинциальном захолустье—где-то в Каменец-Подольске. А в это же самое время его более влиятельные и менее щепетильные сослуживцы шли и шли вперед. „Все мои товарищи—генералы, менее счастливые—полковники“, с горечью писал он сестре. Отсюда постоянные затаенные обиды Батюшкова, частые выходы в отставку, тщетные поиски более благоприятных условий и, наконец, окончательное осознание своей полной служебной несостоятельности: „К службе вовсе не гожду“.

Материальная и общественная неустроенность повлекла за собой тяжелую личную драму. Поэт вынужден был отказаться от союза с любимой женщиной, не желая подвергать ее трудным условиям существования. Этот разрыв был одним из самых мучительных моментов его биографии.

Не получив от отца ни состояния, ни влиятельных связей, Батюшков был обязан ему одним—высотой культурного уровня. Опальное положение, закрыв отцу поэта возможности добиваться всякого рода служебных „честей“, направило его энергию и честолюбие по другому руслу. Подобно большинству насильственно-отстраненных от служебно-политического поприща родовитых дворян XVIII века, он занялся чтением и пополнением своего образования, став знатоком и почитателем французской литературы и просветительной философии и великим книголюбом, собравшим в своей родовой вологодской усадьбе богатейшую библиотеку, выгодно отличавшую его от всех соседей далеко в окрестности.

Естественно, что он позаботился дать хорошее образование и своему сыну, поместив его в лучшие петербургские иностранные пансионы. Самое деятельное участие в образовании и воспитании будущего поэта принял дальний родственник и ближайший друг его отца, писатель, видный деятель просвещения и либерал, М. Н. Муравьев—наставник Александра I и отец видных декабристов. Ему Батюшков был обязан прекрасным знанием классической древности и ранним влечением к литературе, в частности, к поэзии.

Впоследствии сам поэт жаловался на недостаточность своего образования: „Ничего не знаю с корня, а одни вершки, даже и в поэзии, хотя целый век бледнею над рифмами“, записал он в своем дневнике. Однако это чувство, столь знакомое и Пушкину, едва ли не объясняется излишней его к себе требовательностью. Прекрасное знание, кроме латинского, нескольких новейших языков (в том числе итальянского), большая начитанность во всех европейских литературах, живой интерес к философии до Канта и Шеллинга включи-

тельно, обширная осведомленность в области изобразительных искусств бесспорно делали Батюшкова одним из образованнейших людей своего времени. „Ничто ему не чуждо“, писал о Батюшкове в 1820 г. такой энциклопедически образованный его современник, как А. И. Тургенев: „он отвечает мне на некоторые вопросы по части наук политических и юридических“. Ближайшему другу, поэту Гнедичу, который как-то, в период одного из междуслужбий Батюшкова, стал упрекать его в лени, последний был в праве возразить: „Что значит моя лень? лень человека, который целые ночи просиживает за книгами, пишет, читает или рассуждает! Нет... если бы я строил мельницы, пивоварни, обманывал и исповедовал, то верно б прослыл честным и притом деятельным человеком“.

По своему выдающемуся художественному дарованию, воспитанию, влечениям, интересам Батюшков явно был призван к литературной деятельности, как к основному делу своей жизни. Он сам сознавал, что „авторство“ было его „стихией“.

Лет десять, пятнадцать спустя, во вторую половину 20-ых годов Пушкин уже смог сделать занятия поэзией источником своего материального существования. Во времена Батюшкова быть поэтом-профессионалом, работающим на книжный рынок, на широкого читателя, еще не представлялось никакой возможности. У русских поэтов того времени было вообще весьма мало читателей (все образованное дворянство, несмотря на привитый до известной степени Карамзиным вкус к русскому чтению, продолжало читать преимущественно французских авторов; ценители поэзии из других сословий насчитывались единицами) и совсем не было рынка. Стихи, появлявшиеся в журналах, никак не оплачивались. Издатели последних выражали автору благодарность за „прекрасный подарок“, сделанный им русской словесности, и этим обычно и ограничивались (одними из первых ввели обязательную оплату стихов гонораром издатели „Полярной звезды“, альманаха, выходившего в 1823—1825 годах, Бестужев и Рылеев). Издание же стихов отдельными сборниками производи-

лось за счет или самих авторов, или их друзей-меценатов. Противопоставляя положение русских писателей „писателям иноземным“, Пушкин даже еще в 1825 году замечал: „Там пишут для денег,—а у нас из тщеславия. Там стихами живут, а у нас граф Хвостов прожился на них. Там есть нечего—так пиши книгу, а у нас есть нечего, так служи, да не сочиняй“.

Служить вынужден был и Батюшков, заниматься же литературой, „сочинять“ стихи мог он только в порядке любительства, в часы досуга, „в краткие отдыхи“ от своих служебных обязанностей. Этот свой вынужденный дилетантизм Батюшков, прекрасно сознававший, что поэзия „есть искусство трудное, требующее всей жизни и всех усилий душевных“, весьма болезненно ощущал: „Какую жизнь я вел для стихов! Три войны, все на коне, и в мире на большой дороге. Спрашиваю себя: в такой бурной непостоянной жизни можно ли написать что-нибудь совершенное?“ По настоянию Батюшкова это же подчеркивается в предисловии к собранию его сочинений.

Невозможность профессионально заниматься литературой парализовала все крупные литературные замыслы Батюшкова. Так, он задумал было перевести на русский язык поэму любимейшего своего поэта Тасса „Освобожденный Иерусалим“, однако вскоре вынужден был отказаться от этого. „Мой Тасс не так хорош, как ты думаешь“, отвечал он Гнедичу на его похвалы переводу. „Но если он и хорош, то какая мне от него польза? Лучше ли пойдут мои дела (о которых мне не только говорить, но и слышать гадко), более или менее я буду счастлив? Или мы живем в веке Людовика, в котором для славы можно было претерпеть несчастье, можно было страдать и забывать свое страдание?“

Сам Батюшков был не чужд чисто классовых пред-
рассудков (некоторую дань, как известно, платил им даже и Пушкин), согласно которым получать деньги за свои сочинения являлось для дворянина чем-то не весьма благовидным. Об одном из своих приятелей, который перевел с французского и продал оперное

либретто, он укоризненно писал: „Не стыдно делаться водевильщиком? В его лета, дворянину, с состоянием?“

Однако, невзирая на это, в последний период своей литературной деятельности Батюшков стал прямо подумывать о том, чтобы всерьез сделаться „цеховым поэтом“ т. е. писателем-профессионалом, живущим на заработок от продажи своих сочинений. Но из этих планов ничего не получилось. Правда, ему удалось—первый и единственный раз в жизни—продать издание своих произведений, но сумма, им полученная, была относительно совершенно ничтожна. За два тома прозы и стихов—результат почти пятнадцатилетней работы—он получил 2 000 рублей ассигнациями, что равнялось всего-на-всего одной трети его обычного годового дохода. Издателей же для других своих литературных предприятий (книга переводов с итальянского, статьи об итальянской литературе) он и вовсе не нашел.

Материальная и служебная „независимость“, необходимость которой для серьезной литературной работы,—для „стихов и прозы“,—Батюшков с годами ощущал все острее („надобно, чтобы вся жизнь, все тайные помышления, все пристрастия клонились к одному предмету, и сей предмет должен быть искусство: поэзия—осмелюсь сказать—требует всего человека“), никак не могла быть обретена им на путях профессионального занятия литературой. Как и Карамзин и Жуковский, Батюшков начинает искать высочайшего покровительства, тщетно добываясь того самого камер-юнкерского звания, которым Николай I лет пятнадцать спустя так оскорбил Пушкина.

И характерный штришок! Одним из пунктов помешательства Батюшкова была маниакальная мысль, что его авторство может как-то повредить его служебной репутации, уронить его в глазах „начальства“. Незадолго до Батюшкова на этом же помешался знаменитый трагик Озеров.

Как не мог Батюшков быть только помещиком или только чиновником, так не мог стать он и только писателем.

Жгучее переживание своей относительной—внутри своего класса—социальной униженности (вынужден „хо-

доть пешком“, когда всевозможные „золотые болваны“ „разъезжают по городу четверней“), ощущение своей общественной неустойчивости, неприкаянности, „беспольности для общества“, невозможность свободно заниматься своим любимым и единственно-настоящим делом—литературой—складывают весь психический комплекс Батюшкова, типичный комплекс „лишнего человека“, которому нет и не может быть места в его современности. Ранняя пресыщенность жизнью, преждевременная „изношенность души“ („Можно ли так состариться в 22 года! Непозволительно!“, восклицает он по поводу самого себя), „совершенная душевная пустота“, полная „ни к чему непривязанность“, разочарование, одиночество без людей и на людях, бесцельные „шатанья по свету“ и, главное скука, скука, скука,—скука, преследующая его „своими бичами“ всюду, где бы он ни был—в „свете“, в деревне, в разъездах по России и Европе, даже „под свистом ядер“, на войне, на которую он также пошел „со скуки!“ Читая письма „печального странствователя“ Батюшкова, кажется, что читаешь ненаписанный дневник Евгения Онегина.

Когда у человека нет настоящего, он уходит мыслью и мечтой или в прошлое, или в будущее. У Батюшкова бывали изредка рецидивы прошлого—„величия и славы прежних дней“; переживания былого классового блеска и могущества, приобретающие подчас силу прямых галлюцинаций. Так однажды он читал знаменитое державинское „Описание Потемкинского праздника“—одну из самых ярких страниц из жизни „великолепного“ XVIII века. „Тишина, безмолвие ночи, сильное устремление мыслей, пораженное воображение—все это произвело чудесное действие. Я вдруг увидел перед собою людей, толпу людей, свечи, апельсины, бриллианты, царицу, Потемкина, рыб, и бог знает чего не увидел: так был поражен мною прочитанным. Вне себя побежал к сестре... „Что с тобой?“... „Оно, они!“.. „Перекрестись, голубчик!“.. Тут-то я на силу опомнился“.

Но в основном Батюшков глядел не назад, а вперед, не в восемнадцатое столетие, а в неясную еще даль XIX века, не в феодально-дворянскую эпоху, а в склады-

вающийся мир новых буржуазных отношений, в Россию не прошлую, а будущую.

Отсутствие путей в настоящем, в современности поставило литературную деятельность Батюшкова на широкую историческую дорогу.

3

В русской литературе начала XIX века ожесточенно боролись два резко выраженных направления, отражавшие в плане литературном борьбу прогрессивных и реакционных тенденций в среде дворянства того времени.

В основном борьба шла вокруг языковой реформы Карамзина, поставившего целью создать русский литературный язык, близкий к разговорному (до Карамзина литература строилась по преимуществу, на условно-„высоком“ славяно-русском жаргоне, не имевшем ничего общего с живой разговорной речью). Главным противником Карамзина выступил ярый реакционер и мракобес, адмирал Шишков, один из первых провозвестников будущей пресловутой „официальной народности“, собравший вокруг себя многочисленных приверженцев. Горячих защитников реформа Карамзина, наоборот, нашла в среде либерально-настроенной дворянской молодежи начала века, „дней Александровых прекрасного начала“—эпохи обманчивой либеральной „весны“ первых лет нового царствования. Сам Карамзин, к этому времени значительно поправевший, прямого участия в борьбе не принимал.

Обе борющиеся стороны сознавали, что язык не является чем-то обособленным, замкнутым в себе, что он одно из орудий и вместе с тем выражений всей общественной жизни и меняется вместе с изменениями последней. Борьба за тот или иной языковой строй была и для шишковистов, и для карамзинистов борьбой за ту или иную идеологию.

Воинствующим крепостникам—Шишкову и его сторонникам—новый европеизированный язык Карамзина—„французский штиль“—представлялся прямым рассад-

ником „якобинской заразы“, источником вносимых в русскую жизнь новых „французских“ идей и понятий, заимствованных из „пагубной“ философии XVIII века, породившей „наклонность к безверию, своевольству, повсеместному гражданству“ и приведшей в конечном результате, к „тоlikому пролитию крови“, т. е. к французской революции. „Светской“, „революционной“ идеологии карамзинистов Шишков противопоставлял „язык и разум нравоучительных духовных книг“—идеологию феодально-церковной реакции.

В свою очередь, карамзинисты, воюя против „старинного языка“, воевали и против „обычаев и понятий старинных“. Их основным лозунгом была борьба за европейское просвещение, за европеизацию России, за внесение в ее старый феодально-крепостнический „рабский“ „татарский“ строй новых буржуазно-европейских идей, форм и отношений. Борьба шишковистов и карамзинистов была прологом той упорной и напряженной борьбы, которая вскоре завязалась и длилась в течение почти всего прошлого столетия между славянофилами и западниками.

Воспитанный на французских философах XVIII века, выросший в либеральном окружении М. Н. Муравьева и его друзей, юноша-Батюшков был вольтерьянцем и убежденнейшим западником. Естественно, что в борьбе между шишковистами и карамзинистами он всецело стал на сторону последних.

В Петербурге, в первое десятилетие XIX века, главным штабом анти-шишковистов было „Вольное общество любителей словесности, наук и художеств“. Наиболее деятельные члены его—И. П. Пнин (вскоре председатель Общества), Н. А. Радищев (сын знаменитого автора „Путешествия из Петербурга в Москву“)—оказались сослуживцами молодого Батюшкова по министерству народного просвещения. Это открыло пути к сближению с ними поэта.

В кружке Пнина наряду с литературными процветали и социально-политические интересы, господствовало резко-отрицательное отношение к крепостному праву и существовал прямой культ личности и запретной книги

Радищева-отца, культ, в значительной степени унаследованный и Батюшковым, неоднократно порывавшимся писать о Радищеве, В 1804 г. Пнин выпустил свою книгу „Опыт о просвещении относительно к России“, основной мыслью которой была необходимость уничтожения крепостного права. Книга имела шумный успех, в том же году потребовалось ее второе издание, но было запрещено цензурой. С того же 1804 года члены кружка начали принимать ближайшее участие в новом журнале „Северный вестник“, с самого начала ставшем на антишишковистскую позицию. В первом же номере „Северного вестника“ появился резкий разбор только что вышедшей боевой работы Шишкова, его пресловутого „Рассуждения о старом и новом слоге российского языка“, которое было первым оглушительным залпом шишковистов по Карамзину и его литературным приверженцам. Разбор был написан Д. Языковым, членом Вольного общества и, равным образом, сослуживцем Батюшкова.

Через год было опубликовано первое стихотворение Батюшкова, появившееся в печати, сатирическое Послание к стихам моим“, —неприкрытый выпад по адресу писателей-шишковистов и их вождя, самого Шишкова, непосредственно примыкающий к разбору Языкова. Послание, явившееся одним из первых ответных выстрелов со стороны карамзинистов, сразу же определило позицию Батюшкова в литературной борьбе эпохи. В ряде произведений, написанных Батюшковым в последующие годы, он целиком остается верен этой позиции (Эпиграммы на шишковистов—кн. Ширинского-Шихматова, Боброва, сочувственное послание к Озерову, затравленному партией Шишкова и т. д.).

Наиболее значительным из всех этих произведений является памфлет „Видение на берегах Леты“ или (по выразительному названию одного из списков того времени, „страшный суд“ над „пиитами“, главным образом шишковского толка,—едва ли не самое яркое и талантливое из всего, что было выпущено в этом роде противниками Шишкова. „Видение“ быстро распространилось в списках, снискало автору самую широкую

популярность, но и вызвало сильнейшее раздражение среди сановных петербургских шишковистов, в силу влиятельности последних неблагоприятно отразившееся даже на служебной карьере Батюшкова. В „Видении“ Батюшков впервые, между прочим, употребил изобретенное им (в ироническом применении к Шишкову) слово „славянофил“, которому была суждена такая большая будущность в истории развития нашего общественного сознания.

Наряду с резкой оппозицией шишковистам Батюшков все эти годы остается неизменным поборником идей просветительной философии, либерально настроенным в политическом отношении.

Однако история значительнейшей части русского дворянского либерализма первой трети XIX века является, в сущности историей постепенного, под угрозой революции, отречения дворян-„вольнодумцев“ от своих первоначальных либеральных мечтаний. На самом рубеже века под влиянием „ужасных происшествий Европы“—зрелища Великой французской революции—Карамзин превращается из „республиканца“ в заядлого монархиста, консерватора и охранителя „древних“ русских начал. Несколько позднее такое же, примерно, превращение испытывает и Батюшков.

Несмотря на то, что в Батюшкове несомненно начал происходить процесс известной деклассации, несмотря на постоянно преследовавшее его самого ощущение своей полной социальной „бездомности“, в основе своей он все же оставался дворянином-помещиком. Батюшков не только начал продавать свои сочинения, но и продолжал продавать своих крепостных. Примерно через год по выходе в свет „Опытов“ он писал сестре, управлявшей его имением: „Согласен отдать столяра за тысячу рублей... Тысяча рублей—цена настоящая“.

Толчком, определившим собой идеологический сдвиг Карамзина резко вправо, была французская революция. На Батюшкова почти такое же действие оказала так наз. „отечественная война“ 1812 года. „Полчища“ „венчанного революцией“ Наполеона, наводнившие Россию, разорившие Москву, стремившиеся поднять крепостных

крестьян против их „законных владельцев“, предстали Батюшкову призраком грозных событий конца XVIII века, апокалиптическими вестниками „общей гибели“. Все это, по собственному признанию Батюшкова, вконец „расстроило“ его „мал-нькую философию“,—нанесло сокрушительный удар его выросшему на „французских“ „просветительных“ идеях философскому и общественно-политическому мирозерцанию.

„Варвары, вандалы! И этот народ извергов осмелился говорить о свободе, о философии, о человеколюбии! И мы до того были ослеплены, что подражали им, как обезьяны...“ „Москвы нет! Потери невозвратные! Гибель друзей! Святыня, мирное убежище наук—все осквернено шайкой варваров! Вот плоды просвещения или, лучше сказать, разврата остроумнейшего народа“,—не уставал восклицать он в своих письмах от этого времени.

Батюшков готов теперь соглашаться с такими типично-шишковистскими взглядами, как заявление его начальника, близкого к Шишкову, А. Н. Оленина, что все французские книги „достоинны костра“.

Победоносное окончание войны, занятие Парижа, в чем Батюшков принимал непосредственное участие, внесли было некоторое успокоение в его сознание. За границей он сходится с Н. И. Тургеневым, одним из главных деятелей будущего „Союза Благоденствия“, пламенным ратоборцем „освобождения крестьян“. Скорее всего под влиянием бесед с ним он даже пишет четверостишие, обращенное к Александру I (оно, к сожалению, не сохранилось), в котором призывает „освободителя Европы“ „довершить славу свою и обессмертить свое царствование освобождением русского народа“.

Однако этот призыв был последней вспышкой былой либеральной настроенности Батюшкова. Вскоре по возвращении из заграничного похода Батюшков печатает покаянную статью под заглавием „Нечто о морали, основанной на философии и религии“, которую сам он знаменательно считает наиболее зрелым своим произведением. „Посреди развалин столиц, посреди развалин еще ужаснейших — *всеобщего порядка*“ Батюшков

торжественно отрекается от „предрассудков легкомыслия, суетных надежд и толпы блестящих призраков юности“, времени „огненных страстей“, когда „новый житель мира сего“ подобен „гражданину во время *безначалия*“. Под „заблуждениями юности“ Батюшков прямо разумеет „развратившую умы“ философию Вольтера и, в особенности, „пламенные мечтания и блестящие софизмы“ Руссо, которые, по его представлению, явились непосредственным источником „бурных дней революции“. Истинная мораль должна быть основана не на них и не на „человеческой мудрости“ вообще, ибо „слабость человеческая неизлечима и все произведения ума его носят отпечаток оной“, а на „небесном откровении“. Недавний эпикуреец и гораццианец, последователь Монтэня и Вольтера, „язычник“ Батюшков, призывавший, „вопреки святым отцам“, полнее „наливать чашу“ наслаждения, убеждает теперь писателя в необходимости основать всю свою деятельность на православном катехизисе.

В одном из самых ранних стихотворений, подражании французскому поэту XVIII века—эпикурейцу и антицерковнику Грессе (послание „К Филице“), Батюшков, описывая свою вольнодумную „обитель“, ронял знаменательную фразу: „Тут Вольтер лежит на библии“. В результате общего кризиса его мирозерцания, красноречивейшим выражением чего явилась только что изложенная нами статья, книги на его столе словно бы поменялись местами: библия легла на Вольтера.

Статья Батюшкова была подхвачена всеми „благонамеренными“ современниками. Сейчас же по опубликованию ее в Москве она была перепечатана в Петербурге в „Сыне отечества“, как, сочинение, достойное быть напечатанным во всех русских журналах“.

Через некоторое время Батюшков задумывает статью о Радищеве. Статья эта также относится к числу его неосуществленных замыслов, но с уверенностью можно сказать, что, если бы она была написана, то приблизительно в том же духе, что и статьи о Радищеве поправившего, „примирившего с действительностью“ Пушкина 30-ых годов.

Общее резкое идеологическое „поправение“ Батюшкова неизбежно сказывается и на его литературных позициях. В 1813 г. Батюшков, правда, еще пишет вместе с другим заядлым анти-шишковистом, баснописцем Измайловым, „Певца в беседе славянороссов“ (пародию на „Певца встане русских воинов“ Жуковского)—произведение вроде „Видения на берегах Леты“, хотя и значительно уступающее ему по своей сатирической остроте. Однако „Певец“ является таким же последним отголоском литературной „левизны“ Батюшкова, как уже упомянутое четверостишие с призывом к освобождению крестьян было последним отголоском „левизны“ политической. Батюшков начинает печататься в том самом квасно-патриотическом „Русском вестнике“, издателя которого Сергея Глинку он некогда так жестоко высмеял в своем „Видении“ и на который, бывало, так негодовал—за его апологию „невежества“, „нравов, обычаев, от которых мы отделены веками, и, что еще более, целым веком просвещения,“—в письмах к друзьям. В 1817 г., в период издания собрания своих сочинений, Батюшков категорически отказывается включить в него „Видение на берегах Леты“, несмотря на все убеждения издателя—Гнедича, доказывавшего коммерческую выгодность этого произведения, которое в силу своей острой злободневности должно было весьма поднять интерес к изданию. „Лету, ни за миллион не напечатаю. В этом стою непоколебимо, пока у меня будет совесть, рассудок и сердце“, отвечал он Гнедичу и пояснял: „с некоторого времени отвращение имею от сатиры“. Основным принципом литературных отношений и литературной политики Батюшкова, взамен свойственной ему до тех пор резкой нетерпимости к представителям враждебной партии, становится отныне—„снисходительность“. „Охота спорить,—пишет он в своей „Прогулке в Академию художеств“ 1814 г.,—конечно, укротилась от времени, а более всего от политических обстоятельств“. Даже по отношению к самому Шишкову он принимает теперь в набросанном им плане неосуществленной истории русской литературы явно примирительную формулу: „Он прав. Он виноват“.

Правда, в лагерь Шишкова Батюшков отнюдь не переходит.

До самого конца он продолжает оставаться неизменным западником. И даже во время начавшейся душевной болезни, покушаясь на самоубийство, в предсмертном письме на имя властей выражает в качестве „последнего пожелания“ просьбу воспитать его малолетнего брата „вне России“. Когда в конце 1815 г. „карамзинисты“ организуют, в противовес литературному обществу „славянофилов“, пресловутую „Беседу любителей русского слова“, свой литературно-дружеский кружок „Арзамас“, Батюшков оказывается естественным членом последнего. Однако одновременно с этим он вступает в московское университетское „Общество любителей российской словесности“, эту „Московскую Беседу“, как презрительно именовали его арзамасцы из-за явного пристрастия подавляющего большинства его членов к литературному „староверству“. Батюшков испытывает явное удовлетворение от избрания в члены „Общества любителей“ (несколько лет перед этим его кандидатура туда была отклонена). Благодаря за свое избрание, он пишет „объективную“ вступительную „Речь о влиянии легкой поэзии на язык“, в которой не только пытается сгладить противоречия между „шишковистами“ и „карамзинистами“, отыскивая истоки разрабатываемой им „легкой поэзии“ в творениях корифеев „высокой“ литературы XVIII века — Ломоносова, Державина и др., но и воздает равные похвалы представителям обоих воюющих направлений — Карамзину и князю Долгорукову, Василию Пушкину и Мерзлякову.

Правда, в своих письмах Батюшков достаточно иронически отзывается о московских „любителях“, но, около этого же времени, не менее критически относится он и к „Арзамасу“: „Каждого из арзамасцев порознь люблю, но все они вкупе, как и все общества, бредят, карячатся и вредят“.

Среди общественных разногласий и жарких литературных стычек эпохи Батюшков оказывается все более и более одиноким.

Сохранилось характернейшее свидетельство реакции на идеологию Батюшкова не иода после 1812 года со стороны одного из молодых арзамасцев, активного деятеля тайных обществ, будущего главы и идеолога „Северного общества“ декабристов, Никиты Муравьева.

Батюшкова соединяла с Муравьевым не только родственная связь (они были двоюродные братья), но и крепкая привязанность. Незадолго до распада „Арзамаса“ Батюшков обратился к Муравьеву с самым сердечным стихотворным посланием, включенным по настоянию поэта и с и зятием некоторых других пьес, в уже сверстанную книгу „Опытов“. По выходе последних Батюшков вручил Муравьеву экземпляр их с прочувствованной надписью. Можно думать, что и Муравьев платил ему такой же искренней личной приязнью. По крайней мере среди современников сложилась даже легенда о причинах сумасшествия Батюшкова, основывающаяся как раз на факте их самых близких личных отношений. Муравьев, якобы, раскрыл Батюшкову планы, связанные с декабрьским движением. Доверенная ему тайна, выдать которую он, конечно, не захотел, так угнетала поэта, что результатом этого и явилось его душевное заболевание. Легенда эта не только не соответствует хронологии, но и решительно опровергается резкой разницей политических взглядов и настроений Батюшкова и Муравьева, которая, как сейчас увидим, отчетливо ощущалась последним и, конечно, не давала возможности ни к какой откровенности этого рода. Никита Муравьев покрыл I-й том подаренного ему экземпляра „Опытов“, охватывающий прозаические произведения Батюшкова и заключающий всякого рода высказывания на общефилософские и критико - публицистические темы, целой сетью то негодующих, то иронических замечаний на полях.

Батюшков, например, был в восторге от царской „милости“, оказанной Жуковскому, приближенному ко двору, и сам пытался как мы уже упоминали, опереться на высочайшее „покровительство.“ Муравьев, наткнувшись на это последнее слово, несколько раз сочувст-

венно употребляемое Батюшковым в его „Речи о влиянии легкой поэзии на язык“ и в некоторых других вещах, отмечает против него на полях: „Похабное, поганое слово“. Батюшков в той же „Речи“ слишком почтительно упоминает об Александре I—говорит об его „неразлучной спутнице“, военной победе, об „успехах ума в стране, вверенной ему святым провидением“. Муравьев едко приписывает против первой из этих фраз: „Аустерлиц“, против второй: „Не приемли имени господа бога твоего всеу“. „Каждый труд, каждый полезный подвиг“, продолжает Батюшков,—щедро им (царем—Д.Б.) награждается. В недавнем времени в лице славного писателя он ободрил все отечественные таланты, и нет сомнения, что все благородные сердца, все патриоты с признательностью благословляют руку, которая столь щедро награждает полезные труды, постоянство и чистую славу писателя, известного и в странах отдаленных и которым должно гордиться отечество“ (Батюшков, конечно, понимает здесь Карамзина и его „Историю государства российского“ выход через некоторое время первых томов которой вызвал с его стороны самое восторженное стихотворное обращение, а со стороны Муравьева весьма жесткий критический разбор). Муравьев, подчеркивая слова: „все благородные сердца, все патриоты“, возмущенно восклицает: „Какая дерзость ручаться за других! Кто выбрал автора представителем всех патриотов?“. В статье „Прогулка в Академию художеств“ Батюшков с неодобрением отзывается о „картинах Давида и школы, им образованной, которая напоминает нам одни ужасы революции“ Никита Муравьев подчеркивает „ужасы революции“ и лаконически примечает: „Невежество“

К сожалению, нет заметки Муравьева к статье „Нечто о морали, основанной на философии и религии“, явившейся наиболее ярким выражением новой идеологии Батюшкова. Статья эта помещена в самом конце тома—последнею статьей. Муравьев же бросил чтение, примерно, на середине (оставшие листы не разрезаны). Но и тот материал, которым мы располагаем, достаточно выразителен.

Никита Муравьев, как и Батюшков, принимал участие в заграничном походе 1814 года. Но в то время, как он, вместе с большинством своих сверстников, вывез из Европы семена „вольнолюбия“, которые дали цвет и плод в революционном движении передовых слоев дворянства первой половины 20-х годов, Батюшков, наоборот, возвращается на родину усталым, присмирившим, остепенившимся, расставшимся с вольнолюбивыми „предрассудками юности“, изверившимся в силе и способностях человеческого ума — „мудрости человеческой“, — ищущим „опереться на якорь веры“. Это определяет всю глубину пропасти, которая легла к этому времени между разочарованным либералом начала века — Батюшковым и новым поколением дворянского либерализма и дворянской революционности — поколением декабристов.

Новая волна общественной возбужденности, общественного подъема не только не подняла Батюшкова на своем гребне, но и отбросила его далеко назад. Это сказалось роковым образом на всей дальнейшей судьбе его творчества. В то время как поэтическая деятельность юноши-Пушкина, бывшая и порождением и выражением этого подъема, достигает как раз в эту пору своего стремительного и яркого расцвета, литературное творчество Батюшкова, оказавшегося на общественной мели, явно хиреет.

В конце 1821 года Батюшков в своем обращении к читателям прямо заявлял, что за последние шесть лет он ничего не писал и не печатал. Это почти отвечает действительности. Весьма небольшое количество стихотворений, написанных им после выхода в свет в 1817 г. его „Опытов“, свидетельствует о предельном развитии его художественного мастерства, но литературная деятельность Батюшкова, начиная с того же 1817 года, в сущности, вовсе прекращается. С этого времени и до самого душевного заболевания поэта, в конце 1822 года, ни в одном журнале не было напечатано ни одного нового его произведения („Надгробие младенцу“, появившееся в 1820 г. в „Сыне отечества“, было опубликовано не только без согласия и даже

ведома автора, но его напечатание вызвало со стороны Батюшкова и самый резкий протест). Брошюра „О греческой антологии“, в которой были помещены переводы Батюшкова, вышла без его имени. Больше того, Батюшков не только совершенно перестает печататься, но за пятилетие, непосредственно предшествовавшее его безумию (1818—1822), почти ничего и не пишет.

Всю свою жизнь Батюшков стремился к выработке совершенной художественной формы—прекрасного „сосуда“ для содержания „высокого“, „полезного обществу“, „достойного себя и народа“. А когда „сосуд“, наконец, был создан, оказалось, что поэту уже нечем наполнить его. Такова была общественная трагедия Батюшкова! Если болезнь вывела его из среды живых за тридцать три года до физической смерти, общественная изолированность поэта, разорвавшего связи с живыми общественными силами своей эпохи и своего класса и не смогшего завязать новых, за пять лет до болезни вывела его из литературы.

Поэтическая деятельность Батюшкова, пышно развернувшаяся на почве прогрессивных устремлений передового дворянства начала XIX века, замирает вместе с их крушением.

4

Как уже было сказано, борьба между „шишковистами“ и „карамзинистами“ шла главным образом из-за „старого“ и „нового“ слога. „Образование“ нового литературного языка было основной задачей, которую Батюшков стремился разрешить всем своим художественным творчеством,—подлинным „пафосом“ последнего.

Тенденции к созданию нового литературного языка возникли, как естественный результат обще-исторического перелома от „восемнадцатого века“ к „девятнадцатому“—от закатывавшейся феодально-дворянской культуры к становящейся культуре нового буржуазного общества. Своих носителей и выразителей тенденции эти обрели в слоях деклассирующейся дворянской интеллигенции. Представители ее, эти, по слову Пушкина,

„обломки „униженных“ дворянских родов, „с имениями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристокрации“ несли в себе потребность иной языковой культуры. Опрощению, „демократизации“ их социального бытия соответствовала тенденция к опрощению, демократизации языка.

В поэтическом творчестве Батюшкова это выступает с особенной наглядностью.

Одним из наиболее устойчивых мотивов его лирики, целиком подтверждаемым признаниями интимных дружеских писем, является противопоставление своего преувеличенно-скудного быта — „простого шалаша“, „убогой хижины“, „смирненной хаты“ — „блистательному“ быту верхнего придворно-дворянского слоя — „дворцам“ „мраморным крыльцам“, „узорчатым коврам“, „бархатным ломам“. Совершенно аналогично этому Батюшков противопоставляет отвлеченно-приподнятому, условно-книжному, пронизанному „высокой“ церковно-славянской стихией, „мандаринному“, „рабскому“ „татарско-славянскому“ (все эпитеты самого Батюшкова) языку придворной поэзии XVIII столетия требование „писать так, как говоришь“, стремление к „ясности“, „строгой точности“, „простоте“ речи, к сближению литературного языка с живым народным говором.

Правда, соответственно тому, что процесс деклассации зашел в Батюшкове не слишком далеко, он еще продолжает испытывать специфически классовую недоверчивость к „просторечию“ сомневается в способности „варварского“, „жестокоего“ русского языка к самостоятельному развитию, стремится сообщить ему лад и гармонию излюбленной им итальянской речи, которую уподобляет „арфе виртуоза“, приравнивая русский язык примитивно-простонародной „волынке или балалайке“ „слепого нищего“. „И язык-то по себе плоховат, грубенек, пахнет татарщиной. Что за *ы*, что за *ш*, что за *щ*, *ший*, *щий*, *при*, *тры*? О, варвары!“, восклицает он в письмах, одновременно „извиняясь“, что сердится на русский народ и его наречие“

Едва ли не прямой полемикой с этим несколько „барским“ отношением к народу и его наречию подсказаны

написанные более ста лет спустя известные вызывающие строки Маяковского: „Есть еще хорошие буквы — р, ш, щ“ Однако, как ни велико расстояние, отделяющее резкую, как удары топора, грохочущую, как оркестровые трубы, фонетику и синтаксис Маяковского от струнного и певучего „итальянского“ лада поэзии Батюшкова, именно в творчестве последнего заложены основы того речевого строя, который был перенят и гениально разработан Пушкиным и, в качестве русского литературного языка, сохранил свою силу и значение вплоть до нашего времени.

Пушкин, в котором его деклассация носила значительно более глубокий характер, пошел в отношении „демократизации“ языка куда дальше Батюшкова, не только выдвинув требование ввести в литературу слог простонародный“ но и демонстративно призывая писателей „учиться русскому языку у просвирен и лабазников“ Тем не менее он всячески подчеркивал основополагающую роль своего предшественника, утверждая, что для выработки русского поэтического языка Батюшков сделал то же, что Петрарка сделал для языка итальянского.

Критика обычно особенно подчеркивала пластицизм, осязательность, „скульптурность“ языка и стиля Батюшкова. „Стих его часто не только слышим уху, но видим глазу: хочется ощупать извивы и складки его мраморной драпировки“ восторженно писал Белинский. Однако Батюшков является в своих стихах не только замечательным мастером линии и формы, но и великим „чудотворцем“ звука.

Об одной из строк стихотворения Батюшкова „К другу“ — „Любви и очи, и ланиты“ — Пушкин записал: „Звуки итальянские!“ Что за чудотворец этот Батюшков“. И, действительно, по искусству подбирать звуки, по тончайшей звуковой нюансировке, Батюшков подчас не уступает самому Пушкину

Как пример, приведем небольшую пьеску последнего периода творчества Батюшкова, являющуюся не только одним из наиболее совершенных его созданий, но и дающую изумительный образец звуковой оркестровки,

построенной в основном на мажорном и торжествующем звукосочетании *ра*, оттеняемом губными *б, п, в* и затушающем в элегическом миноре финала:

Ты *пробуждаешься*, о Байя, из *гробницы*
При *появлении Аврориных лучей*,
Но не отдаст тебе *багряная денница*
Сияния *протекших дней*.
Не *возвратит* убежищей *прохлады*,
Где нежилась *рои красот*,
И никогда твои *порфиры колоннады*
Со *два* не встанут *синих вод*.

Сам Батюшков готов был считать „пламенное желание усовершенствования языка нашего“ своей не только главной, но чуть ли не единственной заслугой в словесности.

Этим „пламенным желанием“ он склонен был даже объяснять (в „Речи о влиянии легкой поэзии на язык“) свое особое тяготение в область „легкой поэзии“ — эпикурейской, любовной лирики. Произведения последней, по его мысли, в наибольшей степени, чем какой-либо другой вид поэтического творчества, требуют от поэта внимания к своей формальной стороне — предельного формального чекана — „возможного совершенства, чистоты выражения, стройности в слог“, а, следовательно, являются наилучшим материалом и, вместе с тем, орудием для „образования“ и „усовершенствования“ языка.

„Образование языка“, как мы видели, действительно, составляет огромную, исторически в высшей степени прогрессивную заслугу Батюшкова в истории нашей литературы. Но, по слову Пушкина, — „дорожит одними ль звуками пиит?“. Давая своему влечению в область „легкой поэзии“ чисто формальную мотивировку, остепенившийся, поправевший Батюшков, видимо, хотел оправдать в глазах строгих и суровых „московских беседчиков“ („Речь о влиянии легкой поэзии...“ как уже упоминалось, была написана Батюшковым в 1816 году, в связи с его принятием в Общество любителей российской словесности) „грехи“ своей „легкомысли-

мой юности“. Но и он прекрасно сознавал, что главным в поэтическом творчестве является отнюдь не форма. В одном из писем к Жуковскому, говоря о поэзии, он замечал: „Мы смотрим на нее с надлежащей точки, о которой толпа и понятия не имеет. Большая часть людей принимает за поэзию рифмы, а не чувства, слова, а не образы“.

И поэзия Батюшкова, действительно, жива не только своим формальным мастерством, но и теми образами и чувствами, в которых Батюшков выразил и художественно закрепил жизнь всего своего социального слоя — деклассирующейся дворянской интеллигенции начала прошлого столетия.

XVIII век в основном был веком диктатуры дворян-крепостников. Как все стороны жизни и культуры того времени, поставлена была на службу этой диктатуре и поэзия. Одной из основных функций поэзии XVIII века была задача мобилизовать сознание и волю вокруг деятельности, направленной к поддержанию и упрочению этой диктатуры в лице ее аппарата — централизованной мощной государственной власти. Темы воинских „подвигов“, „славы“, всякого рода служебной „доблести“ являются ведущими темами од и героических поэм, недаром занимавших в иерархии классических жанров самое „высокое“ место, считавшихся наиболее достойными и важными видами литературного творчества.

Батюшков и тот социальный слой, который за ним стоял, выпали из орбиты торжествующего дворянства. Для „баловней счастья“, представителей верхнего дворянского слоя, „вельможества“ плотной стеной сгрудившихся вокруг трона и двора, служба „государству“ была прямой службой своим собственным интересам — несла с собой земли и чины, обеспечивала возможность того бытия, которое льстивая одопись XVIII века именвала бытием „земных богов“. Для Батюшкова и социально-близкого ему слоя служба государству, мало что давая, казалась, да и на самом деле была, „узами“, „цепями“ — ненужным обременением. Роскошным „прихожим“ вельмож они предпочитали свою „убогую хижину“ — жизнь на свои скудеющие крепостные доходы.

Этим объясняется самое широкое проникновение в поэзию Батюшкова, в противовес центристремительным, „государственным“ тенденциям „высокой“ классической поэзии XVIII века, центробежных мотивов ухода в частную жизнь, в уют дома и быта, в тесный кружок друзей. Бесцельной „погоне“ за „слепой“, фортуной, „матерью бесплодных сует“, Батюшков противопоставляет „безвестную долю“, „равнодушие“ к „свету“ „злату“, „славе“ и „честям“, „ленивое“ и „беспечное“ гораццианское существование:

Пускай, кто честолюбьем болен,
Бросает с Марсом огонь и гром,
Но я безвестностью доволен
В Сабинском домике моем.

(Ответ Гнедичу).

Устами своей „ласковой музы“ он советует друзьям:

Вы счастливо жить хотите
На заре весенних лет?
Отгоните призрак славы!
Для веселья и забавы
Сейте розы на пути;
Скажем юности: лети!

(Веселый час).

Иди еще энергичнее:

Счастлив, счастлив, кто цветами
Дни любви украшал,
Пел с беспечными друзьями
А о счастья... мечтал.
Счастлив он и втрое боле
Всех вельможей и царей!
Так давай в безвестной доле,
Чужды рабства и цепей,
Кое-как тянуть жизнь нашу,
Вопреки святым отцам,
Наливать полнее чашу
И смеяться дуракам.

(Послание Петину).

„Жалованные грамоты“ Петра III и Екатерины II освободили дворян от несения обязательной государственной службы, поэзия Батюшкова была своего рода литературным „манифестом вольности дворянства“ Правда, эта „вольность“ еще обреталась поэтом на типичных путях дворянско-поместного XVIII века — путях „неги и прохлады“ — эпикуреизма и „эротики“ „Лаврам“ побед он противопоставляет „дары“ Вакха и Киприды — „виноградную лозу“, „розы“ и „мирты“ наслаждения. Тем не менее эпикурейская лирика Батюшкова является несомненным шагом вперед по пути „раскрепощения“ дворянства — интеллектуальной эмансипации дворянской интеллигенции от ярема, приковывавшего ее к феодально-крепостническим твердыням сословной монархии XVIII века. Следующим шагом этой эмансипации были „вольные стихи“ Пушкина, по началу вырастающие на той же почве эротики и эпикуреизма „лицейского периода“, непосредственно примыкающего к творчеству его предшественника и учителя — Батюшкова. Однако мотивами эпикуреизма и эротики содержание лирики Батюшкова ни в какой мере не исчерпывается.

Белинский, со свойственной ему зоркой проницательностью, выразился о Батюшкове, что „он не принадлежал вполне ни тому, ни другому веку“. И, действительно, поэтическое творчество Батюшкова, уходя некоторыми своими корнями в XVIII век (в те же хотя бы „анакреонтические песни“ Державина), вместе с тем отнюдь не уместается в его пределах.

Батюшков был типичным порождением „двух веков“ — их рубежа, перелома. Раздвоенность является основной преобладающей чертой его душевного строя. В одной из записей своего дневника он набрасывает замечательный характерологический автопортрет, в котором беспечный ветренник екатерининских времен неожиданно сочетается с таким характернейшим „человеком XIX века“, каким является лермонтовский Печорин

Свой автопортрет Батюшков строит как цепь непрерывных антитез. „Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, *каких много* Вот некоторые черты его характера и жизни. Ему около тридцати лет.

Он то здоров, очень здоров, то болен, при смерти болен. Сегодня беспечен, ветрен, как дитя; посмотришь, завтра ударился в мысли, в религию и стал мрачнее инока... Он перенес три войны и на биваках был здоров, в покое—умирал... Он служил в военной службе и в гражданской... Обе службы ему надоели, ибо по истине он не охотник до чинов и крестов. А плакал, когда его обошли чином и не дали креста... Он иногда удивительно красноречив: умеет войти, сказать; иногда туп, косноязычен, застенчив. Он жил в аде; он был на Олимпе... Он благословен, он проклят каким-то гением... В нем два человека... белый и черный... оба живут в одном теле". Из таких же двойных „белых“ и „черных“ нитей соткана лирика Батюшкова. „Чудесная беспечность“ и „мрачность инока“ сплетаются в ней в один своеобразный узор.

Наряду с „языческими“, эпикурейскими призывами наслаждаться „роскошным“ настоящим, радостно упиваться пиршественным „мигом“, в стихах Батюшкова все время сталкиваемся с типично элегическими мотивами — жизни в „воспоминаниях“ о невозвратном былом, в „мечтах“ об иной, недоступной реальному осуществлению, действительности. Ряд крупных его стихотворений носит характерные названия: „Воспоминание“, „Воспоминания“, „Мечта“.

Как приятно мне в молчании,
Вспоминать мечты протекшие!
Мы надеждою живем, мой друг,
И *мечтой* одной питаемся!

воскликает поэт уже в одном из самых первых своих стихотворных опытов. „Сердце может лишь *мечтою* услаждаться“, „*мечта* — прямая счастья мать“, „*мечтание* — душа поэтов и стихов“, „*воспоминания*, лишь вами окрыленный...“, „вся мысль моя была в *воспоминанье*“ — непрестанно твердит он в последующих стихах.

Да и само радование настоящим окрашено у Батюшкова в выраженно элегические тона.

В своей полушутливой апологии лени и беспечности — „Похвальное слово сну“ — Батюшков описывает некую

аллегорическую картину, изображающую ребенка, уснувшего у самого края колодца и поддерживаемого фортуною. К этому „прелестному изображению счастливец и баловней слепой богини“ он заставляет своего учредителя „Общества ленивых“—любопытное предвосхищение гончаровского Обломова—обратиться со следующими знаменательными словами: „Спи малютка.. пока фортуна поддерживает тебя благодетельною рукою на краю зияющей бездны“. Мы уже видели, что сам поэт и близкий ему социальный слой—люди „каких много“—деклассировавшаяся дворянская интеллигенция начала XIX века—никак не могли похвастаться „поддержкой фортуны“. Привольные и широкие дворянско-поместные пути обрывались для них „зияющей бездной“ Волей-неволей они должны были пробудиться от своего „сладостного“ гораццианского усыпления:

Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли.

Где постоянно жизни счастье?

Мы область призраков обманчивых прошли

Мы пили чашу сладострастья...

Но где минутный шум веселья и пиров,

В вине потопленные чаши?

Где мудрость светская сияющих умов?

Где твой фалерн и розы наши?

(К другу).

„Беспечность“ одно из наиболее характерных слов словаря Батюшкова. Однако в его эпикуреизме менее всего уверенной в себе, спокойной классической „беспечности“, „анакреоновой музы“ XVIII века. Радость почти всегда является у него в дымке печали. Большинство его эрогических и анакреонтических стихов проникнуто горькой мыслью о „тщете“ бытия, „крылатости“ счастья, „губительности“ времени, „беспрестанном увядании чувств“. Жадно припадая к „золотой чаше“, увитой „розами сладострастья“, поэт все время чувствует за своими плечами то пугающий, то радующий его призрак смерти. Мотивы наслаждения вином и любовью выдвигаются в качестве своего рода защитного средства против неизбежной быстротечности всего

сущего, подсказаны торопливым стремлением „сорвать цветы“ радости „под лезвием“ занесенной над ними губительной, смертной „косы“ („Мои пенаты“).

С годами элегические подземные воды лирики Батюшкова все более и более выбиваются наружу На „пылающих ярким багрецом“ „ланитах“ вакханок и мэннад его чувственных языческих видений все явственнее проступает зловещая трупная синева.

Среди его „Подражаний древним“ (1821 г.) есть одно потрясающее восьмистишие:

Когда в страдании девица отойдет
И труп синеющий остынет,
Напрасно на него любовь и амвру льет,
И облаком цветов окинет:
Бледна, как лилия, в лазури васильков,
Как восковое изваянье.
Нет радости в цветах для вянущих перстов
И суетно благоуханье!

Образ *вянущих* человеческих перстов, оживить которые бессильны цветы всех земных наслаждений, по остроте своей не уступает наиболее „декадентским“ из произведений нашей поэзии конца XIX—начала XX века.

Начиная с пьесы „К другу“ (1815—1816 г.), все нарастают в стихах Батюшкова и ноты пессимизма, завершаясь безысходно-мрачным „Изречением Мельхиседека“ — одним из самых последних стихотворений поэта, написанным им почти накануне безумия,—этой, поистине, могильной плитой над всеми человеческими надеждами и усилиями.

Нарастанию элегии и пессимизма в творчестве Батюшкова способствовали некоторые обстоятельства его личной жизни, в особенности, конечно, все ближе подкрадывающаяся душевная болезнь. Однако только этим оно не объясняется. Взятый Батюшковым элегический тон продолжает звучать в качестве одного из основных тонов на протяжении почти всей дворянской поэзии XIX века. Отражая личную судьбу поэта, элегика Батюшкова является прообразом социально-исторической судьбы породившего его класса.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПУШКИНА

Литературная деятельность Пушкина разворачивалась в период усиленного роста торгово-промышленных отношений, разлагавших старое крепостное хозяйство. В силу этого в стране происходили важнейшие социальные сдвиги: обезземеливалось и падало „старинное“ среднепоместное, а отчасти и крупнопоместное дворянство, рос буржуазно-капиталистический класс, бюрократизировался правительственный аппарат. Больше того, наряду с процессом упадка дворянства, оттесняемого извне буржуазией, „купечеством“, внутри самого дворянского класса начинался параллельный процесс „перерождения в буржуазию“

Дворянство, сохранившее свою экономическую базу—поместье,—вынуждено было, для того чтобы иметь возможность уцелеть в новых условиях, приспособиться к новым отношениям,—спешно перестраивать старое, крепостное хозяйство на новый промышленно-капиталистический лад. Дворянство, утратившее свою экономическую базу,—малоземельное или вовсе безземельное,—жившее в городах на свой личный трудовой заработок, сливалось с городской, буржуазной стихией, с „третьим сословием“, с „мещанством“

По рождению Пушкин происходил из древнего рода московских бояр. В то же время в своем личном бытии он почти совершенно оторвался от социально-экономической базы дворянства: „жил на трудовые деньги“—на свой литературный заработок.

„Шестисотлетний дворянин“ в его лице начинал деклассироваться, становиться профессиональным литератором—„писателем-мещанином“

Эти две особенности бытия Пушкина определили его социальную позицию, обусловили динамику его жизни и диалектику его творчества—сложного, во многом противоречивого, но и в самых этих своих противоречиях обладающего глубоким внутренним единством.

1

Как известно, Пушкин начал не только писать стихи, но уже и печатать их, еще будучи в школе, на лицейской скамье. Царскосельский лицей был замкнуто-дворянским привилегированным учебным заведением. Естественно, что оживленная литературная деятельность лицеистов (кроме Пушкина, стихотворством занимался еще ряд его товарищей) шла в русле дворянской литературы, в значительной степени покрывавшей собой всю существовавшую тогда литературу, вообще.

Однако, дворянская литература, как и сам породивший ее класс, не была едина, распадалась на отдельные стили, обусловленные бытием различных слоев дворянства. В лицейский период Пушкина (десятые годы прошлого века) в дворянской литературе ожесточенно боролись между собой две стилевых традиции: „высокая“, „классическая“ традиция XVIII века, связанная с высшим придворно-дворянским слоем, „вельможеством“, и опростительная традиция Карамзина и его последователей и продолжателей (сентименталисты, Жуковский, Батюшков), связанная со слоем среднего дворянства.

Лицейское творчество Пушкина, естественно, носит по началу мало самостоятельный характер, характер литературного ученичества. Поэт учится технике и приемам стихотворного мастерства на старых, всеми признанных в его время русских и западно-европейских (преимущественно, французских) образцах. В выборе этих образцов он не ограничивает себя рамками какого-нибудь одного литературного направления. В самом конце 1814 г. им приготовлена для лицейского экзамена ода „Воспоминания в Царском селе“, написанная с соблюдением всех правил „высокой“, классической традиции. Как известно, Державин пришел от этой оды в

полный восторг, предсказывая в юном Пушкине своего заместителя—„второго Державина“. В 1815 г. он пишет балладу „Сраженный рыцарь“ в стиле „романтических“ баллад Жуковского. Через короткое время (1816 г.) им написан целый ряд сентиментальных элегий („Наслаждение“, „Желание“, „Уныние“ и др.)

Однако период литературного ученичества и связанного с ним некоторого литературного эклектизма быстро заканчивается.

В конце того же 1816 г. Пушкин делает решительный выбор между „классиками“ и карамзинистами, более близкими ему в социальном отношении: вступает в боевую группировку карамзинистов—знаменитое литературное содружество „Арзамас“.

Однако этим не заканчивается литературная дифференциация юноши Пушкина, совершающаяся в полном соответствии с его социальным бытием. Из всей группы „арзамасцев“ наиболее родственным оказывается ему литературное творчество Батюшкова. Как и Пушкин, Батюшков принадлежал к слою старинного, но оскудевшего дворянства. Социальное подобие объясняет роль литературного „предтечи“, которую Батюшков сыграл по отношению к Пушкину. Настроения той социальной группы, которые Батюшков выражал в своей поэзии, были естественными настроениями и Пушкиналицеиста.

Лицей был, как сказано, специально-дворянской школой. Однако социальный состав лицеистов был не вполне однороден; среди них имелись представители различных дворянских слоев: титулованной и богатой знати; старинных, существовавших еще в Московской Руси, но захудавших „боярских“ фамилий; наконец, служилого дворянства. Таким образом, уже в лицее Пушкин лицом к лицу сталкивался с тем внутри-классовым расслоением дворянства, которое так остро переживал он в течение всей своей последующей жизни.

Обращаясь в 1816 г. со стихотворным посланием к одному из своих лицейских товарищей, знатному и богатому князю Горчакову, Пушкин не без горечи сопоставляет их „неравные уделы“:

Тебе рукой фортуны своенравной
Указан путь и счастливый и славной;
Моя стезя печальна и темна.

И дальше, продолжая сопоставление:

Твоя заря—заря весны прекрасной;
Моя ж, мой друг,—осенняя заря.

„Осенняя заря“, с которой семнадцатилетний Пушкин сравнивает свою жизнь, кажется неестественным, фальшивым образом, насквозь придуманного, „литературного“ происхождения. На самом деле это не так. В послании к кн. Горчакову уже отчетливо вскрывается источник той задумчивости и грусти, той элегической окрашенности, которую в столь сильной степени отмечена не только лицейская лирика Пушкина, но и его позднейшее творчество Эта „тоска“, „уныние“, „печаль“, эти переживания своей жизни, как ущерба, как „осенней зари“ коренятся не в биологическом, а в социальном бытии поэта,—обусловлены самочувствием „униженного“, захудалого, „впавшего в гражданское ничтожество“ старо-дворянского слоя.

Однако наряду с „унынием“ социальная „униженность“ рождает в представителях этого слоя и другое чувство—желание оправдать, опоэтизировать свой „скромный удел“

Нам нет места „на жизненном пиру“, уготованном для богатых и знатных „счастливицев“, мы „не рождены быть вельможами“—и не надо! Уйдем от „знатного народа“, из „дворца“, из „модного света“, „бежим“ от „столиц, забот и грома“ в „дальнюю деревню“ под „небогатый кров“, „укроемся в мирном уголке, с которым роскошь не знакома“, будем вести свои дни „в покое, без забот“, за „круговой чашей“ дружбы, за „янтарным кубком“ вина, за „пенистым фиалом“ любви.

Безвестие“ надежнее „славы“, „покой“ „леность“ радостнее „трудов“, „забот“ и неразлучных с ними „бед“, „беспечный мечтатель“ счастливее „знатных вельмож“ и „бедных богачей“

Давайте пить и веселиться.
Давайте жизнь играть!
Пусть чернь слепая суетится:
Не нам безумной подражать—

вот „добрый совет“, который дает Пушкин самому себе и своим социальным „друзьям“.

Таковы корни пушкинской лицейской и послелицейской анакреонтики и эпикуреизма.

Классическая ода создавалась для высшего придворного слоя дворянства. Быт этого слоя резко отличался от жизни и быта более низших слоев своего же класса и в особенности всей остальной недворянской массы. Ода должна была не только подчеркнуть это отличие, но и еще больше усилить его, служить дальнейшему выделению придворного дворянства из остального народа, предельному его возвеличению. В этом заключалась социальная функция классической оды. В эпикурейских посланиях и анакреонтических элегиях Батюшкова и Пушкина мы, наоборот, сталкиваемся с противоположным процессом еще большего опрощения, демократизации и без того относительно опрощенного, демократизированного быта их социального слоя. „Храм“ „земных богов“—„огромные чертоги“, которые „на своды опершись, несутся к облакам“, сменяются „низким шалашом“, „смиренной хижинкой“, „укромной хатой“.

Эта же линия—от „дворца“ к „хате“ определяет собой и дальнейшее развитие творчества юноши Пушкина.

Опрощению, демократизации быта естественно соответствует опрощение, демократизация языка. Язык придворной поэзии XVIII века был книжным, искусственным, отвлеченным языком, в котором мифология языческого Олимпа причудливо смешивалась с торжественной литургической речью церковных служений. За пределами придворно-дворянского круга этот язык был совершенно недоступен: по справедливому замечанию одного критика того времени, ему нужно было учиться, „как чужестранному“. Подобно тому, как высшее дворянство отделяло себя от остального народа аллеями своих

парков и стенами дворцов, так отделяло оно себя и особым языком.

С явно выраженной тенденцией к „снижению“, „упрощению“ языка мы сталкиваемся уже в литературном сеице среднего дворянства—у Карамзина и его школы. Однако так называемый „средний штиль“ сентименталистов в одинаковой мере противопоставляет себя как „высокому штилю“ придворного дворянства, так и „грубости“ „просторечья“—языку не-дворянских слоев населения: крестьян, городского мещанства. Выйдя за узкие рамки дворца, язык сентименталистов тем не менее строго ограничен пределами дворянской языковой традиции, дворянской салонно-усадебной культуры, является языком „для немногих“, дворянским „жаргоном“.

Представители старинного деклассирующегося дворянства выходят за пределы этой традиции. Сливаясь мало-по-малу с остальной не-дворянской массой в своем бытии, они испытывают потребность слиться с ней и в своем языке.

Все литературное творчество Батюшкова проникнуто, как мы уже указывали, пафосом „образования“ нового литературного языка, „ясного“, „строго-точного“, „простого“, приближающегося к живому народному говору. Однако Батюшков, в котором процесс деклассации только начинался, еще испытывает, как мы видели, специфически-классовую брезгливую недоверчивость к „просторечью“. „Не похож ли я на слепого нищего“,— пишет он по поводу своей элегии „Умиравший Тасс“,— „который, услышав прекрасного виртуоза на арфе, вдруг вздумал воспеть ему хвалу на волынке или балалайке? Виртуоз—Тасс, арфа—язык Италии его, нищий—я, а балалайка—язык наш, жестокий язык, что ни говори“.

Деклассация Пушкина носила как сказано, гораздо более глубокий характер. Соответственно этому Пушкин прямо стремится внести в литературу „просторечье“, „слог простонародный“, живой народный говор и в то же время довести его до степени развития европейских языков, поднять на высоту образованности, культуры. Пушкин не только выдвигает демонстративное требо-

вание „учиться русскому языку у просвирен и у лабазников“, но и неуклонно проводит его во всей своей последующей литературной работе.

Тенденция к стиранию граней между дворянским и „простонародным“ языком, к внесению в литературу „просторечья“ является выражением общего стремления к так называемой „народности“—к художественной обработке сюжетного и образного материала, заимствованного из народного творчества (сказки, песни, „лубочные“ издания), которое сторонниками строгой кастовой замкнутости, отъединенности дворянской литературы (и из лагеря классиков, и из лагеря сентименталистов) признавалось „грубым“, „плоским“, „отвратительным“.

В результате двойного стремления—сблизиться с материалом народной литературы и заговорить на живом „простонародном“ языке—возникает первое крупное произведение Пушкина—сказочная поэма из фантастической древне-русской жизни „Руслан и Людмила“ (1817—1820 г.).

2

Поэма „Руслан и Людмила“ тесно связана с лицейской лирикой, являясь как бы ее завершением, итогом.

В ней тот же легкий эпикуреизм—„Киприда без покрывала“. Повествовательный рассказ часто прерывается обращениями к друзьям, в тоне которых мы узнаем тон дружеских „посланий“ лицейского периода. Неоднократно находим в ней и тот же мотив—ухода от „света“, „опрощения“,—столь знакомый нам по лицейским стихам. Колдунья Наина советует богатырю Фарлафу—одному из искателей (похищенной Людмилы—вместо того, чтобы „разъезжать по свету“, зажить „без забот“, „в уединенье“ „в своем наследственном селенье“. Тот же мотив еще резче повторяется в судьбе другого искателя—хана Ратмира, который поселяется „в хате“, в „смиренной хижине“, в качестве простого рыбака, предпочтя „пустому и гибельному призраку славы“—„мирные дубравы“, „невинные забавы“ и любовь „милой

пастушки“, которая была „виновницей счастливой перемены“ в его жизни:

Моя подруга мне мила;
Моей счастливой перемены
Она виновницей была;
Она мне жизнь, она мне радость!
Она мне возвратила вновь
Мою утраченную младость
И мир, и чистую любовь.

Как мы увидим далее, это сопоставление изношенного светского человека и простой деревенской девушки станет одной из самых навязчивых тем последующего пушкинского творчества: с ним встретимся в „Кавказском Пленнике“, в „Цыганах“, в „Евгении Онегине“. Только типично-дворянская, сентиментально-идиллическая пастораль, в формах которой еще является этот мотив в „Руслане и Людмиле“, в дальнейшем приобретает в сознании деклассирующегося поэта новую и совсем несвойственную ей трагическую окраску.

Однако „Руслан и Людмила“ не только впитывает в себя жанры и мотивы лицейской лирики, но и является в творчестве Пушкина выходом на совсем новую и весьма важную жанровую дорогу.

Лицейские стихи были, и по отзывам современников, и по представлению самого поэта, „мелочью“, „шалостями“, „безделками“, рассчитанными на круг ближайших друзей. Круг этот был слишком невелик: „Скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей,— жалуется сам Пушкин,— читать свои стихи друг другу на ухо“ (письмо П. А. Вяземскому, от марта 1820 г.). Создание поэмы было в значительной степени вызвано в Пушкине, который уже около этого времени начинает сознавать себя поэтом-„ремесленником“ (см. письмо Вяземского Пушкину от 30 мая 1820 г. и в особенности письмо Пушкина Гнедичу от 21 сентября 1821 г.) поисками более обширной читательской аудитории.

Пафосом лицейского творчества Пушкина было отталкивание от „классического“ стиля высшего придвор-

но-дворянского слоя. В жанрах лицейской лирики Пушкин, следуя Карамзину и Батюшкову, сознательно „убегал“ от наиболее специфичного жанра классической лирики — высокой классической оды. Приступив к поэме, — жанру, являющемуся с точки зрения классической поэтики наиболее высоким поэтическим жанром, — Пушкин давал бой на вражеской территории, вторгнулся в одну из самых крепких цитаделей классицизма.

Внешне Пушкин сохраняет все обязательные элементы высокой героической поэмы. В „Руслане и Людмиле“ имеем и некоторое важное историческое событие — нападение на Киев печенегов (правда, из центра поэмы оно сдвинуто далеко в сторону, сделано боковым эпизодом, который можно без всякого ущерба для целого вовсе вынуть из общей повествовательной ткани). Действие начинается при дворе великого князя. Действующими лицами являются герои — богатыри.

Однако весь рассказ ведется в тоне легкой шутливости, неуловимой, но вместе с тем непрестанно прорывающейся иронии автора и над сюжетом, и над действующими лицами (чего стоит хотя бы уподобление Руслана, Людмилы и ее похитителя Черномора — „султану курятника“ — петуху, „трусливой курице“ и хищнику-коршуну!). Это сообщает поэме Пушкина явно пародийный характер.

Но самой существенной и свежей стилистической особенностью „Руслана и Людмилы“ было обильное включение Пушкиным элементов „народности“ в сюжет, образы и язык своей поэмы. Правда, народность „Руслана и Людмилы“ носит еще достаточно относительный характер. Стиль „Руслана и Людмилы“ в конечном счете определяется не ею, а знаменитыми образцами европейской шуточной поэмы (характерно, что самое название пушкинской „древне-русской“ поэмы было первоначально написано им по-французски — „*Rousslane et Ludmila*“). Тем не менее и эта в значительной степени сглаженная, эстетизированная народность на представителей „высоких“ классических традиций произвела впечатление разорвавшейся бомбы. В журнале „Вестник Европы“, стоявшем на страже этих традиций, появился в форме

„письма к редактору“ возмущенный разбор „Руслана и Людмилы“. Разбор заканчивается характерным обращением к читателям: ...Позвольте спросить: если бы в московское Благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бородою, в армяке, в лаптях, и закричал бы зычным голосом: „здорово, ребята!“ Неужели бы стали таким проказником любоваться?“ Яркая классовая окраска такого восприятия пушкинской поэмы бросается в глаза.

Носителями старой придворно-дворянской идеологии поэма была воспринята, как грубое вторжение народа, народной стихии в замкнутый „благородный“ дворянский круг.

Мало того, „народность“ и „просторечье“ „Руслана и Людмилы“ уводили Пушкина не только от „высокого штиля“ классиков, но и от „среднего штиля“ школы Карамзина (в „Руслане и Людмиле“ не только снижается „высокий“ классический стиль, но содержится и характерная пародия на мнимую „народность“ Жуковского). Этим объясняется весьма сдержанная оценка „поэмки“ Пушкина со стороны самого Карамзина и прямо враждебный отзыв о ней другого лидера школы — И. И. Дмитриева.

„Русланом и Людмилой“ Пушкин, начавший свою литературную деятельность в качестве младшего карамзиниста и „ученика“ Жуковского, вступает на самостоятельный творческий путь, становится во главе нового „пушкинского“ литературного направления, открывающего собой эру всей новой русской литературы вообще.

Оскорбив „классиков“ и не удовлетворив „сентименталистов“, поэма Пушкина нашла свою не только сочувственную, но и восторженную читательскую аудиторию по преимуществу в рядах социально-близкого Пушкину слоя — среди либеральной дворянской молодежи того времени.

И это понятно. Поэма Пушкина была совершенно лишена какой бы то ни было прямой политической направленности, но в то же время она являлась хотя и чисто литературным, но несомненным выражением „вольнoлюбивой“, клонящейся к ниспровержению ста-

рых устоев настроенности ее автора. В целом ряде произведений, относящихся к тем же годам, в которые писалась поэма, это „вольнолюбие“ молодого Пушкина проступает и непосредственно.

3

Как мы уже указывали, „обиженный“, „впавший в гражданское ничтожество“ слой оскудевшего старинного дворянства в пушкинской лицейской лирике демонстративно уходил от общественности, от гражданской жизни, в которой не находил себе достойного применения, удалялся в частное существование, в домашний быт, в эпикурейство — дружбу и любовь. Однако, помимо этой пассивной формы протеста, в пушкинскую эпоху назревала и другая более активная форма.

К началу двадцатых годов относится возникновение заговора декабристов. Основную массу декабристов составляло среднее дворянство. Движение декабристов в общем соответствовало буржуазным тенденциям, которые, как уже сказано, начали проявляться к этому времени в крепостном хозяйстве.

Однако среди декабристов, несомненно имелись и представители „униженного“ старинного дворянства. С помощью революционного переворота они надеялись снова стать у кормила власти и экономического могущества, — вернуться в первые ряды своего класса. Близкий приятель Пушкина, литератор и декабрист А. Бестужев (приобрел позднее широкую литературную известность под псевдонимом Марлинского) в своих показаниях следственной комиссии прямо писал: „Желая блага отечеству, признаюсь, не был я чужд честолюбия... Как исторический дворянин и человек, участвовавший в перевороте, я (думал, что) могу надеяться *попасть в правительственную аристократию*, которая... произведет постепенное освобождение России... *Я считал себя, конечно, не хуже Орловых — времен Екатерины*“ (курсив наш — Д. Б.). В этом признании Бестужева мы имеем замечательный пример той „спайки“ феодальной и буржуазной идеологий, которая, по справедливому

указанию М. Н. Покровского, была так характерна для многих политических деятелей того времени, в частности для значительного числа декабристов.

Еще резче специфически-дворянскую классовую заинтересованность, проявлявшуюся в движении декабристов, и участие в этом движении „старинного“ деклассированного дворянства подчеркивал сам Пушкин. „Что же значит наше старинное дворянство с именьями, уничтоженными бесконечными раздроблениями, с просвещением, с ненавистью противу аристокрации и со всеми притязаниями на власть и богатство?“ — записывает он в своем дневнике 1834 г. и добавляет: „Эдакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто были на площади 14 декабря? Одни дворяне“.

Эти слова Пушкина, конечно, не покрывают всей сложной природы декабрьского движения, но они, несомненно, передают психологию некоторой части декабристов и, что для нас особенно важно, — те субъективные настроения, которые обуславливали „вольнолюбие“, двигали одно время к декабризму самого поэта.

Движение декабристов складывалось, вызревало среди дворянской молодежи, в атмосфере интимных дружеских кружков.

„Люблю тебя и ненавижу деспотизм“, — характерно заканчивает Пушкин одно из своих писем того времени (письмо Мансурову от 27 октября 1819 г.). Любовь к друзьям, эпикурейские настроения шли рядом с „ненавистью“ к современному общественно-политическому строю, с нараставшим „вольнолюбием“. Создавались кружки типа известной „Зеленой лампы“, в которых веселое разгульное времяпрепровождение уживалось не только с интересами к литературе и театру, но и с „вольнолюбивыми“ лозунгами, с политическими чтениями и разговорами.

Обращаясь к сочленам этого кружка, в котором и сам он принимал деятельное участие, Пушкин характерно восклицает:

Здорово, рыцари лихие
Люви, свободы и вина (1819 г.)

Упоминание рядом „свободы, Вакха и Муз“, „свободы, Вакха и Венеры“ начинает пестрить в стихах Пушкина этого периода.

Уход от „света“, из „столицы“ в „глушь“, в деревню в лицейских стихах мотивировался стремлением к „беззаботной“, „беспечной“, „ленивой“ жизни (исключение составляет навеянное латинскими поэтами стихотворение 1815 г. „Лицинию“, в котором уходу из „пышного града“ в „уютный“ и „укромный“ деревенский уголок дается чисто политическая мотивировка). Теперь в мотивировке этого ухода начинает звучать новый мотив—поиски „свободы“:

Сокроюсь с тайною *свободой*
Под сенью дедовских лесов (Орлову, 1819 г.)

От суеты столицы праздной...
Меня зовут холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская *свобода* (Энгельгардту, 1819 г.).

Тосты за дружбу, любовь и вино перемежаются „воль-нолюбивыми“ разговорами:

С тобою пить мы будем снова,
Открытым сердцем говоря
Насчет глупца, вельможи злого,
Насчет холопа записного,
Насчет небесного царя,
А иногда насчет земного. (Ему же).

Впоследствии в наброске 10-й главы „Евгения Онегина“ поэт ярко обрисовал обстановку, в которой складывалось дворянское „вольнолюбие“ конца десятых годов,—„эти заговоры между лафитом и клико“:

У них свои бывали сходки.
..... за чашею вина,
..... за рюмкой русской водки...
Витийством резким знамениты

Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты,
У ссторожного Ильи...
Друг Марса, Вакха и Венеры,
Здесь Луний дерзко предлагал
Свои решительные меры...
Читал свои поэмы Пушкин...

Поэт имел полное право упомянуть себя в связи со „сходками“ будущих декабристов. В тайном обществе, как известно, он не состоял, но так называемые „вольные стихи“, которые он начинает писать „в шуме пиров и буйных споров“, в конце десятых и начале двадцатых годов, в значительной степени проникнуты идеологией декабризма. Революционность „вольных стихов“ Пушкина, вообще говоря, носит достаточно умеренный характер. В оде „Вольность“ (1817 г.), осуждая „тирана“ — Павла I, поэт в такой же степени осуждает и его знатных убийц „в лентах и звездах“. Французского короля Людовика XVI, погибшего на эшафоте, называет „мучеником“, а поразивший его нож гильотины „преступной секирой“. В стихотворении „Деревня“ (1819 г.), изобразив „ужасы“ крепостного права, Пушкин в заключение выражает надежду на освобождение крестьян не в результате революционного движения снизу, а сверху, с высоты престола:

Увижу ль я, друзья, народ неугнетенный
И рабство, падшее по манию царя...

Характерно, что некоторые современные Пушкину читатели оказались явно революционнее самого поэта: в одном из списков приведенная строка читается: „И рабство падшее и падшего царя“. Тем не менее стихи Пушкина действовали в его время несомненно революционизирующим образом. „Вольные стихи“, так же как эпиграммы Пушкина на царя и близких ему лиц — Аракчеева, архимандрита Фотия и др., — получили огромное распространение в списках. По донесениям секретных агентов Пушкин „наводнил“ ими всю Рос-

сию. Почти у всех декабристов были найдены списки пушкинских стихов. „Вольные стихи“ были прямыми политическими прокламациями, питавшими, по словам Жуковского, „буйный“ дух „всего зреющего поколения“.

О бесспорно революционном для того времени значении пушкинских вольных стихов говорит и бурная реакция на них царя. Александр I, как известно, намеревался сослать за них поэта на Соловки или в Сибирь. Влиятельным при дворе старшим литературным друзьям и покровителям Пушкина, — Жуковскому, Карамзину, — не без труда удалось добиться замены этого наказания высылкой Пушкина на службу на юг.

Постигнувшая Пушкина кара на первых порах естественно еще больше подхлестнула „вольнолюбие“ поэта. В ссылке им пишется стихотворение „Кинжал“ (1821 г.), в котором последний воспевается в качестве орудия революционного террора, и создается знаменитая антирелигиозная поэма „Гавриилиада“, которая смогла быть напечатана в России только после Октябрьской революции.

„Гавриилиада“ во многом примыкает непосредственно к „Руслану и Людмиле“. Написана она в том же шутивно-ироническом „легком“ тоне, с лирическими отступлениями, с перебивающими повествование обращениями к „друзьям“, к „красавицам“, наконец, с непрерывными внесениями в „высокий“ библейский стиль поэмы простых, обыденных слов, „низких“ до грубости описаний (см. хотя бы описание боя архангела Гавриила с сатаной).

Однако наряду с этим тщательный формальный анализ „Гавриилиады“ обнаруживает в стиле и композиции поэмы ряд новых элементов, позволяющих исследователю, проделавшему этот анализ, рассматривать ее в качестве „связующего звена“ между „Русланом и Людмилой“ и совсем новым, создаваемым Пушкиным одновременно с „Гавриилиадой“ жанром „романтической поэмы“.

4

В „Руслане и Людмиле“, отчасти в „Гавриилиаде“, Пушкин еще остается на почве классической поэмы и только „снижает“, пересмеивает ее „высокопарную“

героикую и патетику—героикую и патетику социально-чуждого и враждебного ему слоя высшего придворного дворянства. Создание нового жанра романтической поэмы было вызвано потребностью Пушкина дать художественное выражение героике и патетике своего собственного социального слоя — слоя „униженного“, захудалого и отсюда „мятежного“, бунтующего дворянства.

Жанр романтической поэмы Пушкина создан под непосредственным воздействием творчества его знаменитого современника английского поэта Байрона (1788—1824 г.г.), в частности так называемых „восточных поэм“.

В социальной судьбе Байрона были черты, роднившие его с Пушкиным. Потомок древнего феодального рода Байрон не находил себе места в буржуазно-капиталистической современности. Центральный образ его творчества—образ гордого и одинокого скитальца. От ненавистной буржуазно-городской культуры поэт уводит своего героя на восток, в мир древних феодальных отношений, в средневековье. Но герой Байрона не только отщепенец,—он и бунтарь, бросающий вызов всем законам божеским и человеческим. Этот мятеж, вызов буржуазно-капиталистической культуре, поднятый на высоту подвига, расцветенный всеми красками романтизма, Байрон не только поэтизировал в своем творчестве, но осуществлял и в своей личной жизни. Вынужденный в результате травли его высшим английским обществом покинуть Англию, он принимал близкое участие сперва в национально-революционном итальянском движении, затем в греческом восстании, во время которого и погиб, заразившись лихорадкой. В своей революционной деятельности Байрон объективно служил той самой ненавистной ему буржуазии, в интересах и под лозунгами которой протекали так называемые „освободительные“ национальные движения в европейских странах, но субъективно он изживал в ней свой старый мятежный дух средневекового феодала, свое стремление к гордой и красивой жизни.

Мятежное творчество Байрона, подкрепленное его легендарной жизнью, а затем и смертью, окружившей

его двойным ореолом героя и мученика, произвело огромное впечатление на дворянскую „вольнлюбивую“ молодежь того времени (произведения Байрона начали проникать в Россию к началу двадцатых годов). Поэзия Байрона не только пленяла новизной и свежестью своих форм, но привлекала к себе и явной политической направленностью, своим мятежным духом, своим вызовом существующему порядку вещей. „Байрон, который носится в облаках, спускается на землю, чтобы грянуть негодованием в притеснителей, и краски его романтизма сливаются часто с красками политическими“, — пишет в 1821 г. один из „либералов“, старший приятель Пушкина, поэт кн. П. А. Вяземский. Очень большое влияние творчество Байрона оказало и на вождя Северного тайного общества поэта-декабриста Рылеева. Пушкин, по его более позднему собственному признанию, от поэзии Байрона в это время „сходил с ума“.

В Пушкине начала двадцатых годов творчество Байрона действительно попадало на исключительно благоприятную почву. Подобно героям Байрона, Пушкин оказался мятежником против существующего строя, был выслан на юг в экзотическую обстановку кавказских гор, „полуденного“ моря, „молдавских степей“. Литературное воздействие соответствовало непосредственным житейским впечатлениям, оформлялось же и то, и другое сознанием „обиженного“ и мятежного представителя „старинного дворянства“.

За годы ссылки Пушкин написал целую серию романтических поэм, следовавших непосредственно друг за другом: „Кавказский пленник“ (1820—1821 г.), „Братья-разбойники“ (отрывок из поэмы, уничтоженной самим поэтом, 1821—1822 г.), „Бахчисарайский фонтан“ (1822 г.), „Цыганы“ (1823—1824 г.). Из всех них самыми типичными для жанра и наиболее выразившими психоидеологию Пушкина начала двадцатых годов являются: „Кавказский пленник“ и „Цыганы“.

Основное содержание классической поэмы составляло некое историческое событие, имевшее общественно-важное значение, затрагивавшее интересы всего классового коллектива, служившее победоносному продвижению

класса, осуществлению им своих целей и задач (война, основание государственного центра и т. п.). В основу „Кавказского пленника“ и „Цыган“ положено изображение душевной драмы современного человека, одинокой личности.

И Пленник и герой „Цыган“—Алеко отрываются от своего классового коллектива, враждебны ему; оба ищут новой жизни вне обычных рамок класса, в среде прямо ему противоположной. О Пленнике читаем: „Отступник света.. покинул он родной предел и в край далекий полетел с веселым призраком свободы“. В „Цыганах“ тема ухода Алеко из „света“, из городского высшего дворянского круга, тема „отступничества“ выступает еще резче. Несмотря на свои индивидуалистические порывы, на поиски личной свободы, Пленник уезжает на Кавказ, чтобы принять участие в борьбе с горцами, в покорении Кавказа, т. е. в некотором коллективном классовом деле. К горцам он попадает помимо своей воли: взят ими в плен. Алеко совершенно отказывается участвовать в жизни своего класса, „преступает“ нормы классового общежития, нарушает классовую мораль: он преступник, „его преследует закон“. В цыганский табор он уходит добровольно: „хочет быть цыганом“, т. е. совершенно скинуть с себя классово-дворянскую оболочку.

Мы видим, что тема, столь знакомая нам по лицейской лирике, получает в романтической поэме свое дальнейшее развитие и ещё большее заострение. Там поэт, уходя от своей классовой общности в частный домашний быт, оставался однако в пределах своего класса, на специфически-дворянской почве. Здесь в лице своего героя, он покидает эти пределы— уходит в „простонародную“, т. е. совершенно иную социальную среду.

Романтическая поэма Пушкина отличается от классической поэмы и своим основным тоном:

Классическая поэма велась в тоне объективного эпического повествования о некоторых внешних событиях широкого общественного значения. В романтической поэме вне личной драмы героя никаких событий нет.

И коренится эта личная драма не столько во внешних происшествиях, сколько в тех внутренних переживаниях—разочарованности, скуки, одиночества,—которые обусловлены социальной изолированностью выбитого из своего класса героя-одиночки. Мало того, сквозь эти переживания отчетливо сквозят настроения и чувствования самого, в социальном отношении совершенно совпадающего со своим героем, автора. Все это сообщает романтической поэме резко выраженную субъективную, лирическую окраску.

Новый образ героя, влекущий за собой новый сюжет, и субъективный, лирический тон составляют две отличительные особенности романтической поэмы Пушкина. Третьей их особенностью, тесно связанной с двумя первыми и объясняющей самое название этих поэм—поэмами романтическими, является исключительность, необычность как самого героя так и его судьбы, обстановки, в которую он попадает, и т. п.

Социально-экономические условия толкали падавшее, обедневшее дворянство к сближению, слиянию с другими, по понятиям самого дворянства, „низшими классами“,—усиливающейся городской буржуазией, разночинцами. Выработавшаяся в ряде поколений привычка считать себя „высшим“, „лучшим“ классом, „первым сословием“, привычка считать жизнь представителей других сословий ничтожной, серенькой, „мещанской“ мешала этому. Мечта представителей падающего дворянства естественно направлялась вдаль, к пусть даже худшим, но все же исключительным, необычным, не „как у всех“ условиям существования—в далекие экзотические страны, в чуждый быт первобытных народностей. Ушедший в табор Алеко с презрением отвергнул бы даже мысль о том, чтобы вместо „издранного шатра“ диких живописных цыган уйти жить в избу к своим крепостным, а если этих крепостных у него уже не было, зарабатывать себе хлеб каким-нибудь другим более обычным способом. И это пренебрежение целиком разделял со своим героем и сам молодой Пушкин.

Литературные друзья поэта несколько смущались той необычной профессией, которую поэт выбрал

для Алеко, заставив его „водить медведя и собирать деньги с глазающей публики“. По поводу предложения одного из них, Рылеева, „сделать из Алеко хоть кузнеца“ Пушкин иронически замечал, „что было бы не в пример благороднее“ и насмешливо заканчивал: „всего бы лучше сделать из него чиновника или помещика, а не цыгана. *В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы*“ (курсив наш—Д. Б.).

Необычность, исключительность героя и его судьбы определяют собою общий романтический стиль поэм Пушкина: яркость красок, величавость („Кавказский пленник“) или дикую живописность („Цыганы“) пейзажей, таинственную недоговоренность, зыбкую колеблющуюся светотень, из которой возникает герой и в которую он снова погружается к концу поэмы, и т. д.

Романтический демократизм героя, его неопределенно-мятежные порывы, глубокая эмоциональность и лиризм его переживаний в полной мере соответствовали той романтической приподнятости, возбужденности, атмосфере пылких ожиданий и тревожных надежд, в которой находились круги, близкие к декабризму, и вообще либеральная молодежь того времени. Этим объясняется огромный успех „романтических поэм“ Пушкина среди современников.

Созданный поэтом новый жанр вызвал бесчисленное количество подражаний. Друзья Пушкина „сходили с ума“ от его поэм, точно так же, как перед этим сам поэт „сходил с ума“ от Байрона. „Не только читал Пушкина, но сума сошел от его стихов“, пишет в это время Вяземский. Совершенно сходен отзыв Рылеева, который сообщает Пушкину меньше чем за год до декабрьского восстания: „От „Цыган“ все без ума“ (письмо от 25 марта 1825 г.). Свои личные настроения того же времени Рылеев выражает совершенно в стиле пушкинского Алеко, бежавшего из „неволи душных городов“ в дикие степи Бессарабии: „Петербург тошен для меня... душа рвется в степи; там ей просторнее, там только могу я сделать что-либо достойное века нашего“ (письмо Пушкину от 12 мая 1825 г.).

Однако в то время как декабристы и их друзья „сходили с ума“ от романтических поэм Пушкина, в творчестве самого поэта намечался решительный перелом.

5

Как мы уже неоднократно указывали, Пушкин принадлежал к старинному, но захудавшему дворянству, сдвинутому с передовых позиций класса, оттесненному далеко на задний план. Это толкало Пушкина к „либерализму“, к „вольномыслию“, делало его, если не декабристом, то весьма близким к настроениям декабристов, созвучным выразителем их в своем творчестве— „вольных стихах“, романтических поэмах.

Однако в своем личном экономическом и социальном бытии Пушкин с годами начинает явно выходить за пределы того дворянского слоя, к которому он принадлежал по рождению.

Экономически поэт жил не доходами со своих поместий, не государственной (главным образом, военной) службой, как подавляющее большинство декабристов. Пушкин был одним из первых в России писателей-дворян, для которых их занятия литературой были не развлечением, не побочным делом, а основным источником существования, профессией. Идеологически еще продолжая жить со своим классовым слоем, экономически поэт был уже не с ним: из рядов родовитого дворянства писатель-„ремесленник“, писатель-профессионал передвигался в ряды трудовой, разночинной интеллигенции.

Новая экономика чем дальше, тем сильнее давила и на идеологию Пушкина, воздействовала на нее, исподволь ее видоизменяла.

Советуя своему приятелю, уже упоминавшемуся нами члену тайного общества А. Бестужеву, серьезнее заняться литературой, приняться за писание романа, Пушкин не без упрека заканчивал свое письмо к нему: „Подумай, брат, об этом на досуге... да тебе хочется в ротмистра!“ (письмо от 24 марта 1825 г.).

О самом себе Пушкин еще в одном из лицейских стихотворений писал:

Равны мне писари, уланы,
Равны законы, кивера;
Не рвусь я грудью в капитаны
И не ползу в ассесора („Товарищам“, 1817 г.).

Для гвардейского офицера Бестужева было столь же естественно стремиться к производству в высший чин, как втайне мечтать о роли всемогущих временщиков, Орловых. Для Пушкина, начинавшего осознавать себя писателем-профессионалом, не только чин ротмистра, но даже и карьера Орловых не заключала в себе ничего особенно завлекательного.

Большой успех произведений Пушкина, в частности, его поэм, создал сильный на них спрос. Это соответственно увеличивало литературный заработок поэта. К концу первой половины двадцатых годов оплата литературного труда Пушкина начинает достигать исключительных по тому времени размеров (за второе издание „Кавказского пленника“ поэту предлагают в 1824 г. 2 000 руб., т. е. приблизительно по 2 р. 50 коп. за строку; в том же 1824 г. он получает от книгопродавцев за „Бахчисарайский фонтан“ 3 000 руб., т. е. уже по 5 руб. за строку; в 1825 г., по свидетельству Вяземского, эта оплата повышается до 6 руб., в дальнейшем доходя до 10 руб. за строку,—норма литературного заработка Пушкина в тридцатые годы.

Около этого же времени Пушкин начинает твердо заявлять о своем писательском ремесле, прямо противопоставляя его и доходам помещика, и жалованью чиновника.

В самом конце 1822 или начале 1823 г. он пишет кн. Вяземскому: „Должно смотреть на поэзию, как на ремесло. Аристократические предубеждения пристали тебе, но не мне“ (Вяземский был не только знатен, но и богат). „Я богат через мою торговлю стихами“,—подчеркивает он через некоторое время своему приятелю Соболевскому,—„а не прадедовскими

вотчинами“. „Поскольку мои литературные занятия дают мне больше денег, естественно с моей стороны жертвовать им занятиями служебными“,—разъясняет он своему одесскому начальству, правителю канцелярии гр. Воронцова, А. И. Казначееву (письмо от начала июня 1824 г.).

Эта же тема поэзии, как ремесла, составляет предмет стихотворения Пушкина с характерным названием „Разговор книгопродавца с поэтом“, написанного в том же 1824 г. и являющегося в значительной степени переложением в стихи соответственных мыслей из писем к Казначееву.

Участники разговора—элегически настроенный „поэт“-романтик и трезво-иронический реалист—книгопродавец—два аспекта самого Пушкина.

„Поэт“—это Пушкин эпохи выхода из лица, романтических элегий, первых поэм. „Поэт“ жарко тоскует о том времени, когда писал „из вдохновенья, не из платы“, когда „музы пламенных даров не унижал постыдным торгом“ (ср. слова Пушкина в письме к Казначееву: „Я уже поборол в себе *отвращение* писать и продавать свои стихи, для того чтобы иметь средства к существованию; *самый трудный шаг* сделан“). „Книгопродавец“—новый аспект Пушкина, писателя-профессионала—отвечает ему трезвыми суждениями о „железном веке“, об окружающей действительности торговых сделок и товарных оборотов:

Внемлите истине полезной:
Наш век торгаш, в сей век железный
Без денег и свободы нет.
Что слава? Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно *злата, злата, злата*:
Копите злато до конца!

(ср. со словами Пушкина в письмах к брату: „Что до славы, то ею в России мудрено пользоваться... Я пел... *за деньги, за деньги, за деньги*“, письмо от начала января 1824 г.; через короткое время ему же: „слава...—деньги

нужны. Долго не торгуйся за стихи—режь, рви, кромсай хоть все 54 строфы, но денег, ради бога денег!¹⁴).

„Поэт“ вынужден согласиться с преподанной ему „полезной истиной“. Его элегические тирады и романтические сожаления завершаются согласием обменять „стишки“ на „рубли“. Дивные звуки „пламенных“ стихов заменяются „торговой“ прозой: *Поэт*: „Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся“.

Эта подчеркнуто-деловитая, сугубо прозаическая (и по содержанию, и по форме) реплика, выразительно заканчивающая собой весь „разговор“, сигнализирует тот перелом, который происходит в отношении Пушкина к действительности.

Стремление трезво, „прозаически“, „без романтической приподнятости“ и романтических преувеличений, свойственных первому периоду его творчества, взглянуть на жизнь, подойти к восприятию действительности становится основным пафосом творчества Пушкина, начиная с 1823-1824 г.г.

Первый период — период „вольных стилей“ и „романтических поэм“ — заканчивается. Начинается новый период — все нарастающего реализма.

„Протрезвление“ Пушкина сказывается, прежде всего, на его политической настроенности.

Поэт начинает находить, что „вольнолюбивые мечтания“, либерализм и его самого, и его друзей бесплодны, обречены на неудачу, не имеют корней в современной им русской действительности. В конце 1823 г., отзываясь о своих ранее написанных стихах на смерть Наполеона, как о „последнем либеральном бреде“, Пушкин в противовес им приводит свое новое стихотворение „Свободы сеятель пустынный“... (письмо А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г.). Стихотворение это содержит в себе полное разочарование в недавних „вольнолюбивых мечтаниях“, крайний политический пессимизм:

Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано до звезды,
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды

Бросал живительное семя —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...
Паситесь, мирные народы,
Вас не пробудит чести клич!
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь;
Наследство их из рода в роды —
Ярмо с гремущками, да бич.

Замечательно, что в черновой рукописи этой „притчи“ (как называет стихотворение сам Пушкин) подготовительные к ней строки переплетаются с подготовительными же строками „Разговора книгопродавца с поэтом“. Очевидно, Пушкин намеревался вначале поставить в один ряд с разочарованиями поэта-романтика в „утехах юности безумной“, в любви, в славе и разочарование его в „свободе“, в своем юношеском „вольномыслии“ („свобода“, о которой дальше „поэт“ высказывается, как об единственном благе, свобода — личная независимость, обретаемая путем материальной обеспеченности — „злата“, конечно, не имеет ничего общего с той явно-политической свободой, о которой идет речь в „притче“ о сеятеле). Во всяком случае это неоспоримо показывает, что и стихотворение „сеятеле“, и „Разговор“ вышли из одного общего психологического источника.

Больше того наброски стихотворения о „сеятеле“ обнаруживаются и среди черновиков второй главы „Евгения Онегина“, над которой Пушкин работал в конце того же 1823 г. В свою очередь „Разговор книгопродавца с поэтом“ был, как известно, предпослан Пушкиным первой главе „Евгения Онегина“ в качестве своего рода „пролога“ к роману. Все это устанавливает между „притчей“, „разговором“, наконец, „Евгением Онегиным“, при, казалось бы, полном внешнем несходстве, тесную внутреннюю связь, сплавляет их в единый цикл произведений, возникших в результате нового — „более прозаического“ — отношения Пушкина к миру, к действительности.

Отказ от романтического восприятия и переживания действительности, естественно, вызывает в Пушкине потребность взглянуть „более прозаически“ и на тот образ байронического героя, который стоял в центре его поэм и в котором автор дал романтизированный портрет не только самого себя, но и представителей близкого ему слоя „бунтующего“ дворянства — „молодежи 19-го века“.

Романтизации, опоэтизированию образа героя служила своеобразная композиция романтической поэмы. Содержание последней, как мы уже указывали, составлял некоторый красочно-романтический эпизод из жизни героя; все, что было до этого эпизода, и все, что произошло после него, нарочито затушевывалось, сознательно оставлялось в тени. Туманно намекалось на какие-то „гонения рока“, на „грозные страдания“, на особые, выпавшие на долю героя „несчастия“ — и только. Это обволакивало образ героя таинственной дымкой, густым поэтическим ореолом. Цель „романтической поэмы“ была достигнута.

Однако то, что было нужно поэту-романтику, начинает явно не удовлетворять просыпающегося в Пушкине художника-реалиста. Уже вскоре после написания „Кавказского пленника“ он жалуется на неясность „характера главного лица“: „Да и что за характер? Кого займет изображение молодого человека, потерявшего чувствительность в каких-то несчастиях, неизвестных читателю“ (письмо к Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 г.). В поэте возникает стремление понять „характер“ своего героя, разобраться в условиях и обстоятельствах, его сложивших, вскрыть его происхождение и развитие. Это сразу ставило Пушкина в противоречие с поэтикой романтической поэмы.

Мало того, помимо показа самого героя, поэту нужно было дать в своем произведении среду, его окружающую, широкий общественный фон. Портрет неминуемо разрастался в картину. Узенькие рамки „романтического стихотворения“ — „романтической поэмы“ оказывались

тесны; требовалась „широкая вместительная рама“ социально-бытового романа. Пушкин сам это чувствовал. В том же письме к Гнедичу он замечал: „Характер главного лица приличен более роману, нежели поэме“.

В этом признании — первый зародыш „Евгения Онегина“ (1823 — 1831 г.г.).

До конца понять своего героя, беспристрастно разобратсья в его характере можно было, только отделив его от себя (в „Кавказском пленнике“ автор и герой, по собственному признанию Пушкина, нераздельно слиты друг с другом; в „Цыганах“ поэт выразительно дает герою свое собственное имя), посмотрев на него со стороны. Эпическая форма романа также шла этому навстречу. Однако в то же время образ героя был еще слишком близок, дорог самому Пушкину, заключал в себе для него еще слишком много и лично пережитого и „поэтического“, привлекательного. Вот почему Пушкин не мог перейти сразу к чистому эпическому жанру романа в прозе, а создал в своем „Евгении Онегине“ в высшей степени своеобразный, промежуточный жанр „лирического романа в стихах“, в котором эпический и лирический элементы были поделены между собственно повествованием и многочисленными авторскими „лирическими отступлениями“.

Параллельно с наличием в „Евгении Онегине“ лирического и эпического элементов, на протяжении всего романа борются и два основных тона, уже знакомые нам по „Разговору книгопродавца с поэтом“: элегический тон поэта-романтика и ирония прозаика-реалиста (те же два тона звучат, кстати, и в „Сцене из Фауста“, 1825 г., где они традиционно распределены между Фаустом и Мефистофелем).

В центре „Евгения Онегина“ стоит тот же образ, „характер“, который мы знаем по „Кавказскому пленнику“ и „Цыганам“. Но, взамен романтической оторванности героя от создавших его условий действительной жизни, теперь он дан внутри этой жизни.

К моменту начала действия романа Онегин уже обладает всеми теми чертами, которые характерны для Пленника и Алеко: разочарованность, „озлобленность“,

пресыщение, „преждевременная старость души“, эгоизм. Однако поэт задерживает дальнейшее развитие действия, возвращается назад, подробно рассказывая о воспитании и образовании Онегина, его вкусах, привычках, занятиях, окружающей его среде. Попутно поэт делает краткие, но определяющие указания и на социальное происхождение Онегина.

Евгений Онегин — последний отпрыск старинного дворянского рода (подробную родословную Онегина Пушкин дает в написанной позже, но примыкающей непосредственно к „Евгению Онегину“ „Родословной моего героя“). Род этот вырождается биологически (Онегин — „наследник всех своих родных“) и скудеет в экономическом отношении: отец Онегина закладывает последние имения — жалкий остаток прежнего богатства — и, наконец, совершенно разоряется. С ранней юности Онегин начинает вести разгульную, светскую жизнь. Балы, театры, маскарады, рестораны, обращение „утра в полночь“ и наоборот, — таков пестрый и однообразный калейдоскоп онегинского времяпрепровождения. Излишества порождают пресыщение. В Онегине „рано чувства остыли“...

Ему наскучил света шум;
Красавицы не долго были
Предмет его привычных дум;
Измены утомить успели;
Друзья и дружба надоели.
Затем, что не всегда же мог
Beef-steak и страсбургский пирог
Шампанской обливать бутылкой
И сыпать острые слова,
Когда болела голова.

Голова, болевшая от бессонных ночей, от кутежей и балов, — вот источник онегинской скуки, разочарованности, бегства из света — всей „мировой скорби“ Онегина.

Конечно, нельзя прозаичнее взглянуть на вещи, чем это делает Пушкин, Сверх-человек, полу-титан, загадоч-

ный и влекущий герой-скиталец байронических поэм на поверку оказывается всего-навсего „молодым дворянином“ того времени, недоучившимся сыном вырождающегося и раззорившегося русского барина, задрапированным в живописный заемный плащ байроновского героя.

Сдергивание с Онегина этого плаща, „разоблачение“ героя, которому служит все дальнейшее развитие сюжета „Евгения Онегина“, — в этом одна из основных задач романа Пушкина. Закономерно связано с этим „разоблачением“ и преодоление Пушкиным на протяжении романа байроновского влияния вообще.

По началу сам Пушкин еще как будто связывает свой роман с творчеством Байрона, в частности, с его „Дон-Жуаном“ и с „Беппо“ (некоторое сходство между „Евгением Онегиным“ и этими произведениями действительно имеется). Однако ссылка на Байрона была со стороны Пушкина едва ли не только ловким тактическим ходом — стремлением, опираясь на признанный авторитет, оправдать вводимый им в литературу новый жанр (как дальше увидим, в этих оправданиях „Евгений Онегин“ очень нуждался). Во всяком случае через короткое время, в полном противоречии со своими же собственными высказываниями, Пушкин решительно заявляет: „Никто более меня не уважает Дон-Жуана, но в нем ничего нет общего с Онегиным“ (письмо Бестужеву от 24 марта 1825 г.). В лирических отступлениях 3-й главы уже дается явно ироническая характеристика „небылиц британской музыки“ — „унылого романтизма лорда Байрона“ (ср. весьма сдержанную итоговую оценку творчества Байрона, даваемую Пушкиным в связи с его смертью в письме к Вяземскому от июня 1824 г.). Кончается же роман — предпоследняя глава о „странствиях Онегина“ — прямой пародией на некогда сводившие Пушкина с ума байроновские „падомничества Чайльд-Гарольда“.

„Прозаизм“ Пушкина, проявляющийся в его отношении к своему герою, сказывается и на всех остальных элементах его „романа в стихах“.

В основе „Евгения Онегина“ лежит та же фабульная схема, которая составляет основное содержание

романтической поэмы. Герой уходит из „света“, попадает на иную, нетронутую городской цивилизацией, „простонародную“ почву, встречается с героиней—продуктом этой нетронутой почвы: между героем и героиней возникает роман, заканчивающийся несостоятельностью героя, полным его одиночеством. Однако, целиком вводя эту фабулу в свой „роман в стихах“, Пушкин характерно „прозаизирует“, снижает, опрощает все ее элементы.

Онегин, как и Пленник, как и Алеко, попадает на контрастную ему „простонародную“ почву, но не в горный черкесский аул, не под „изданные“, „кочевые“ цыганские шатры, а в обычное русское деревенское захолустье. Самый отъезд Онегина из города равным образом получает крайне „прозаическую“ мотивировку: он „в край далекий полетел“ не в поисках „священной свободы“, как Пленник, не спасаясь от „преследующего“ его за какие-то загадочные „преступления“ закона, как Алеко, а всего лишь за дядиным наследством. Героиня его романа также не экзотическая „дева гор“ („Кавказский пленник“), не „дикая“ и „вольная“ цыганка, а простая „уездная барышня“, дочка бедных помещиков. Отношения Онегина к Татьяне целиком повторяют схему отношений Пленника и черкешенки (сперва отвержение героем любви героини, потом отвержение героиней любви героя), но развиваются и разрешаются они также в чисто реалистическом плане, без всяких внешнеромантических эксцессов.

Такое же „прозаизирование“ романтической поэмы можно проследить на сопоставлении пейзажей „Кавказского пленника“ и „Евгения Онегина“, их языка и т. д.

„Прозаическое“ осознание себя писателем-профессионалом, „торгующим“ своими произведениями, ставило под знак „прозы“ восприятие Пушкиным действительности, ставило под знак художественного реализма его творчество. Первым ярким выражением того и другого явился пушкинский „роман в стихах“.

Друзьями Пушкина, декабристами Бестужевым и Рылевым, „Евгений Онегин“ был правильно воспринят, как отход поэта от своего прежнего творческого пути. Отдавая должное таланту Пушкина, оба твердили, что

„Евгений Онегин“ „ниже“ романтических поэм („Он ниже „Бахчисарайского фонтана“ и „Кавказского пленника“. Я готов спорить об этом до второго пришествия“, — пишет Рылеев Пушкину 10 марта 1825 г., см. его же письмо от 12 февраля 1825 г.). Основной недостаток „Онегина“ оба усматривали в отсутствии в романе „поэтических форм“ („Дал ли ты Онегину поэтические формы кроме стихов?“, — письмо Бестужева от 9 марта 1825 г.), и „прозаичности“ его „предмета“ (характерно, что решительно осуждая „прозаизм“ и иронию в подходе Пушкина к своему герою, Бестужев в то же время отзывается самым положительным образом о „мечтательной части“ романа, т. е. как раз о том лирико-романтическом элементе, который сохранился в „Онегине“ от пушкинских романтических поэм, вообще от первого периода его творчества). Оба призывали Пушкина вернуться к созданию новых романтических поэм. „Кроме поэм тебе писать ничего не должно“, — убеждал Пушкина Бестужев (письмо от 9 марта 1825 г.) и пояснял: „Я невольно отдаю преимущество тому, что колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце, а мало ли таких предметов,—и они ждут тебя!“. Рылеев в своих обращениях к Пушкину высказывался еще конкретнее: „Ты около Пскова; там задушены последние вспышки русской свободы; настоящий край вдохновения, и неужели Пушкин оставит эту землю без Поэмы“ (письмо от начала января 1825 г.).

В 1822 г., т. е. к концу первого „романтического“ периода своего творчества, Пушкин задумал поэму о „Вадиме“ из эпохи древнерусской новгородской свободы. Однако характерно: дальше нескольких первоначальных набросков Пушкин в осуществлении своего замысла не пошел. В 1825 г. на призыв Рылеева Пушкин отвечал усиленной работой над очередной главой „Евгения Онегина“, которого, вопреки мнению друзей, считал своим „лучшим произведением“: „Онегин — лучшее мое произведение. Не верь Раевскому Н. ¹, который

¹ Близкий друг Пушкина в начале двадцатых годов; поэт посвятил ему „Кавказский пленник“ и предполагал посвятить „Бахчисарайский фонтан“. Раевский привлекся к следствию по делу декабристов.

бранит его — он ожидал от меня романтизма“ (письмо к брату от начала января 1824 г.).

В том же 1825 г. Пушкин вместо ожидаемой от него друзьями новой „романтической поэмы“ пишет „шутливый рассказ“ в стихах, в котором еще дальше, чем в первых главах „Онегина“, идет по своему новому— антиромантическому — пути подчеркнуто - „прозаического“ изображения действительности, говорит языком „презренной прозы“:

В последних числах сентября
(Презренной прозой говоря)
В деревне скучно, грязь, ненастье...

Героиня вначале читала „отменно длинный, длинный, длинный“, „сентиментальный роман“—

Но скоро как-то развлеклась
Перед окном возникшей дракой
Козла с дворовою собакой
И ею тихо занялась.
Кругом мальчишки хохотали;
Меж тем печально под окном
Индейки с криком выступали
Вослед за мокрым петухом;
Три утки полоскались в луже;
Шла баба через грязный двор
Белье повесить на забор..

В этой натуралистической картине „прозаичность“ предмета и изображения, действительно, доведена до крайнего предела.

Однако в „Графе Нулине“ Пушкин не только дал шутливо прозаическое описание помещичьего быта; по его собственному признанию, он в нем „пародировал историю“—пересмеял один из знаменитых „возвышенных“ сюжетов классической древности — полуисторический, полупоэтический сюжет о Тарквинии и Лукреции (сын царя Тарквиния обесчестил жену римского патриция, Лукрецию, которая покончила с собой. Муж

погибшей организовал заговор, в результате чего в Риме была свергнута царская власть и провозглашена республика).

Пушкин, по его словам, представил себе, что бы произошло, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию— „быть может это охладило б его пламень“, преступление бы не совершилось, цари не были бы изгнаны из Рима „и мир и история были бы не те“. „Мысль пародировать историю,—прибавляет поэт,—мною овладела... я не мог противиться... искушению и в два утра написал эту повесть... Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число... „Граф Нулин“ писан 13 и 14 декабря (1825 г.—Д.Б.) ...бывают странные сближения“ (черновая заметка о создании „Графа Нулина“).

В данном случае сближение было не только „странным“, но и знаменательным.

Услышав о смерти Александра I и, видимо, предугадывая надвигающиеся события, Пушкин собрался было в Петербург, к Рылеву. Остался он в деревне по самому ничтожному поводу: дурная примета — заяц, перебежавший дорогу. Остался и принялся за писание „Графа Нулина“. В то время как поклонники его „романтических поэм“—декабристы—делали историю на Сенатской площади, Пушкин в „шутливом рассказе“ „пародировал“ ее в своем деревенском уединении.

В требовании Бестужевым от Пушкина того, что „колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце“ с полной отчетливостью сформулирован прямой „социальный заказ“, который предъявлял поэту классово-близкий ему слой либеральной дворянской молодежи. В своих „романтических поэмах“ поэт целиком выполнял этот заказ. Он перестал удовлетворять ему в „Евгении Онегине“. „Романом в стихах“ Пушкин уходил от своего прежнего социального слоя в своем творчестве, так же как он уходил от него в своем бытии установкой жизни на писательский профессионализм, на литературное „ремесло“.

Этот уход друга-декабристы ощутили с большой чуткостью. Ведь, по неосуществленному, правда, замыслу, нашедшему себе частичное выражение в сохранившихся

отрывках уничтоженной 10-й главы „Евгения Онегина“, Пушкин предполагал сделать своего героя „декабристом“, участником декабрьского восстания. Таким образом в опустошенном, „лишнем“, ни к чему всерьез неспособном Онегине не только разоблачался герой „романтической поэмы“, но и развенчивался прямой социальный прототип этого героя. И в полном соответствии с этим развенчанием находится то резко ироническое изображение тайных обществ, которое имеем в дошедших до нас стихах 10-й главы:

...эти заговоры
Между лафитом и клико,
Все это были разговоры,
И не входила глубоко
В сердца мятежная наука,
Все это было только скука,
Безделье молодых умов,
Забавы взрослых шалунов.¹

Новый жанр пушкинского „романа в стихах“ был литературным выражением изменяющейся пушкинской идеологии. Декабристы почувствовали это и осудили этот новый жанр.

7

Писательский профессионализм, выводя Пушкина за социально-ограниченные рамки его первоначального классового слоя — либеральной дворянской молодежи, — передвигал его в более демократические социальные слои, в ряды „братии-литераторов“ — трудовой разночинной интеллигенции. Однако классовая дворянская природа Пушкина не только не давала ему до конца

¹ Замечательно почти полное совпадение с этой пушкинской характеристикой отзыва о декабрьском восстании Чаадаева, того самого Чаадаева, у которого Пушкин брал в былые годы уроки политического вольномыслия. „Вся будущность страны в один прекрасный день была разыграна в кости несколькими молодыми людьми, между трубкой и стаканом вина“, пишет он в 1836 г. своему давнему другу, декабристу Якушкину.

слиться с этой новой для него социальной средой, но и порождала в поэте прямое и резкое от нее отталкивание.

Профессиональные моменты понуждали Пушкина вступать в деловые сношения с представителями этой среды, литераторами-разночинцами—Полевым, Надеждиным, даже с Фаддеем Булгариным, несмотря на решительное неодобрение, которое вызывали сношения его с этим последним со стороны друзей поэта, писателей-дворян. Но стоит прочесть хотя бы эпиграммы Пушкина на того же Надеждина, чтобы увидеть, каким специфически-классовым пренебрежением проникнуто отношение поэта к этому талантливому и эрудированному литератору-разночинцу, задевшему его в своих критиках. „Семинарист“, „сапожник“, „журнальный шут“, „холоп лукавый“, „лакей“ (последнее особенно настойчиво) — вот определения, которые дает ему Пушкин.

И это отношение прорывалось в поэте помимо его сознания и воли, в порядке непосредственного классового инстинкта. В одной из своих позднейших журнальных статей 1829 г. Пушкин прямо вступает за Полевого, которого редактор „Вестника Европы“ попрекал его „купечеством“: „Каченовский неоднократно с упреком повторял г. Полевому, что сей последний купец... Тут уж мы приняли совершенно сторону г. Полевого... в мирной республике наук, какое нам дело до гербов и пыльных грамот. Потомок Трувора и Гостомысла, трудолюбивый профессор, честный аудитор и странствующий купец равны пред законами критики“. Писатель-профессионал в Пушкине сознает себя простым гражданином „мирной республики наук“, входящим в нее на равных началах с профессором Надеждиным и купцом Полевым. Но классовый дворянский инстинкт говорит совсем другое.

К тому же 1829 году относится неопубликованная заметка Пушкина, в которой он зло издевается над „скромным молодым человеком из селения слуг“—Надеждиным и „купчиком“ Полевым. В это же приблизительно время Пушкин делает следующую характерную запись о своем личном знакомстве с Надеждиным: „Я встретился

с Надеждиным... Он показался мне весьма просто-народным, vulgar, скучен, заносчив и без всякого приличья. Например, он поднял платок, мною уроненный". И этот-то „лакей“, не имеющий понятия о светских „приличиях“, подымающий оброненные платки, осмелился судить „Евгения Онегина“—„сапожник“ „судить о свете“(2-я эпиграмма на Надеждина). Конечно, светский дэнди Онегин, при всем ироническом и скептическом отношении к нему Пушкина, был вне сравнения интимно-ближе поэту, чем не умеющий вести себя в свете „вульгарный“ и „заносчивый“ „болван-семинарист“.

Всем только что сказанным объясняется—на внешний взгляд крайне парадоксальный, противоречивый, но диалектически вполне закономерный—ход идеологической и творческой эволюции Пушкина во вторую половину двадцатых годов.

Становясь писателем-профессионалом, Пушкин объективно демократизируется. В демократизации своего бытия он даже опережает своих „демократических друзей“ типа декабриста Бестужева, которые, несмотря на демократическую идеологию, в своем бытии остаются на социально-экономической почве дворянства. Пушкин, как сказано, эту почву почти покидает. В то же время этот объективный процесс „демократизации“ субъективно вызывает в Пушкине крайнее обострение его классово-дворянского чувства, повышенное переживание им своей принадлежности к древнему „боярскому“ роду, имя которого „встречается почти на каждой странице нашей истории“, своего прирожденного высокого „аристократизма“. Одновременно с окончательным сознанием себя писателем-профессионалом Пушкин, к удивлению и ужасу своих „демократических друзей“, тех же Бестужева и Рылеева, выступает с демонстративной декларацией своего „старинного“ „шестисотлетнего дворянства“ (письма 1825 г. к Бестужеву и Рылееву).

„Шестисотлетнее дворянство“ для сознания деклассирующегося поэта-дворянина является своего рода спасительным убежищем: оно дает Пушкину возможность резко противопоставить себя социально-враждебному ему высшему придворно-дворянскому слою—

„новой знати“, служилому чиновному дворянству, — и, вместе с тем, позволяет отделить себя не менее резкой чертой от классово-чуждой ему профессионально-писательской разночинской среды (подробнее см. в моей книге „Социология творчества Пушкина“, этюд „Классовое самосознание Пушкина“).

Повышенное классовое дворянское самосознание Пушкина накладывает отпечаток и на все его творчество второй половины двадцатых годов.

Интерес к своим „историческим предкам“, к „шести-сотлетнему“ роду Пушкиных обуславливает возникающую в это время тягу поэта к историческим сюжетам, к разработке тем из древне-русской истории, которая является для него вместе с тем и историей его рода, распространенной семейной хроникой. Выражением этой тяги служит ряд исторических произведений Пушкина: трагедия „Борис Годунов“ (1825 г.), в число действующих лиц которой он вводит двух представителей своего рода (один существовал на самом деле, другой вымышлен поэтом), незаконченный роман „Арап Петра Великого“ (1827 г.), главным героем которого является прадед Пушкина — знаменитый „арап“ Ганнибал, наконец поэма „Полтава“ (1828 г.). В „Полтаве“ предки Пушкина не действуют. Однако, когда несколько раньше Пушкин услышал, что Рылеев пишет поэму на сюжет Полтавской битвы, первой его мыслью было „присоветовать“ Рылееву „поместить в свите Петра“ „арапскую рожу“ своего дедушки (письмо к брату от первой половины февраля 1825 г.). Сам Пушкин упоминает „арапа“ в послании „К Языкову“ (1824 г.); его сына, своего деда, „наваринского Ганнибала“ — в „Воспоминании в Царском селе“ (1829 г.).

Усилением дворянского самочувствия Пушкина объясняется и некоторый частичный возврат поэта к старым „высоким“ формам дворянской классической литературы, которые он начисто отвергал в период своего байронизма — в эпоху „романтических поэм“, — к формам исторической трагедии („Борис Годунов“), эпической поэмы („Полтава“), „классического послания“ (стихотворение „К вельможе“, 1829 г.) и т. п.

Петербургские друзья Пушкина, проникнутые идеологией „официальной“ монархической России—Карамзин, Жуковский,—услышав о его намерении взяться за историческую трагедию, возлагали на это большие надежды и ожидания. „Официальная“ петербургская Россия имела в их лице как бы некоторых бессознательных агентов, стремящихся переключить „либерала“ и „вольнолюбца“ Пушкина на новые пути, сделать из него могучий рупор монархизма, самодержавия.

Уже с первой половины двадцатых годов идет своеобразная борьба за Пушкина между представителями двух социальных слоев—декабристами, с одной стороны—Карамзиным и Жуковским—с другой. Бестужев и Рылеев, осуждая „безвдохновенность“, „прозаичность“ „Евгения Онегина“, убеждают Пушкина не писать ничего, кроме поэм. Жуковский, отдавая должное таланту Пушкина и в поэмах, и в „Онегине“, укоряет его „бесцельностью“ этого рода творчества, „требуется“ перейти к другим более „высоким“ созданиям: „Читал Онегина и разговор, служащий ему предисловием: несравненно! По данному мне полномочию предлагаю тебе первое место на русском Парнасе. И какое место, если с *высокостью гения* соединишь и *высокость цели*“ (письмо от середины ноября 1824 г., курсив Жуковского). „Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих „Цыган“—пишет он ему через некоторое время.—„Но, милый друг, какая цель? Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно *высокое*?“ (Письмо от второй половины мая 1825 г.). Известие, что Пушкин обратился к созданию этого „высокого“—„принялся за Годунова“, приводит его в полный восторг: „Твое дело теперь одно... решиться пожить исключительно только для одной *высокой поэзии*“, внушает он ему снова и прямо намекает, что трагедия, если она будет написана надлежащим образом, поможет ему вернуться из ссылки: „Дай способ друзьям твоим указать на что-нибудь твое превосходное, великое; тогда им будет легко поправить судьбу

твою; тогда они будут иметь на это неотъемлемое право" (письмо от конца сентября 1825 г.).

Однако сам Пушкин не разделял оптимизма Жуковского. По поводу радужных ожиданий последнего он писал в это время друзьям: „Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию, — навряд... хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!“

И действительно, несмотря на желание поэта написать свою трагедию в „хорошем духе“, то-есть в подсказываемом ему Жуковским правительственным тоне, несмотря на то, что охлаждение к „либеральному бреду“ началось в нем, как мы видели, еще до „Бориса Годунова“, Пушкину все же и в этом произведении не удалось окончательно уйти от своего начального юношеского „вольномыслия“.

Уже самый выбор поэтом времени действия своей трагедии, оконченной 7 ноября 1825 г., т. е. за месяц с небольшим до декабрьского восстания, глубоко не случаен, проникнут как бы воздухом той эпохи, в которую создавался „Борис Годунов“. С самого начала поэт хотел положить в основу своей трагедии тему народного мятежа, восстания. Незадолго до начала работ над „Борисом Годуновым“ он просил брата прислать ему в деревню книг о Пугачеве и Стеньке Разине. И на историческом времени „Бориса Годунова“—эпохе ожесточенной гражданской войны всех сословий, входивших в состав московского государства, — Пушкин, видимо, остановился именно, как на эпохе „многих мятежей“, как он сам назвал ее в первоначальном подзаголовке трагедии. Призыв пушкинского „мужика на амвоне“: „Народ! Народ! В Кремль! В царские палаты! Ступай вязать Борисова щенка!“ (сц. XXII), раздался ровно за пять недель до прозвучавших в декабре 1825 г. призывов „уничтожить всю царскую фамилию“. Это почувствовала и царская цензура, которая, рассматривая Бориса Годунова в первый раз в 1826 г., усмотрела в нем „намекы на обстоятельства в то время недавние“.

Отметим еще один мелкий, но характерный штришок. В иронической сцене, изображающей „избрание“ Бориса народом, баба „стращает“ плачущего ребенка:

Агу! не плачь, не плачь: вот бука, бука
Тебя возьмет...

В одном из юношеских „ноэлей“ Пушкина дева Мария подобным же образом стращает младенца Христа Александром I:

*Не плачь, дитя, не плачь, сударь,
Вот бука, бука, русский царь.*

Явно, что описывая „избрание“ Бориса, Пушкин вспомнил свой знаменитый „вольный“ ноэль 1818 года.

Материал для „Бориса Годунова“ Пушкин, как известно заимствовал из „Истории Государства Российского“ Карамзина. Однако в то же время Пушкин внес в проникнутую ярко выраженным консервативным и монархическим духом общую схему „Истории“ весьма существенные дополнения и изменения.

Одним из таких дополнений является прежде всего та в высшей степени важная роль, которая отводится Пушкиным в его трагедии народу. В „Борисе Годунове“ цари совершают казни, преступления, бояре составляют заговоры, изменяют, интригуют, но истинным судьбою, источником силы, как и причиной слабости, непрочности государственной власти является народ, то или иное отношение его к совершающемуся.

Эта мысль проходит через всю трагедию Пушкина. Самозванец сам по себе не страшен Борису. Однако этот „пустой звук“, поскольку он находит отзвук в „мнении народном“, оказывается непреодолимой силой:

...Знаешь ли чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением—да! мнением народным.
Димитрия ты помнишь торжество
И мирные его завоеванья,

Когда везде без выстрела ему
Послушные сдавались города,
А воевод упрямых чернь вязала?

Особенно характерно, что эти слова Пушкин вкладывает в уста своего предка и однофамильца, Гаврилы Пушкина, который, как и его дядя, другой Пушкин, принимает самое активное участие в борьбе за классовые права боярства против самодержавия Годунова. Этим Пушкин как бы придает им характер почти авторского высказывания. Мысль о „мнении народном“, как об основной опоре трона—мысль, достаточно смелая для того времени, в которой мы узнаем прямой отголосок демократической идеологии декабризма.

Правда, наряду с этим явным „демократизмом“ трагедии Пушкина необходимо отметить, что в ряде других мест—речах Бориса (сц. VII), Шуйского (сц. X), в сцене выбора Бориса народом (сц. III) и др.—сквозит и иное отношение к народу, как к „бессмысленной“, „глупой“, „изменчивой“, „мятежной“, „легковерной черни“. Удивляться этому не приходится. Такой же противоречивый сплав находим и во взглядах самих декабристов, соединявших в своем отношении к народу революционный романтизм с чисто-классовым дворянским недоверием и боязнью народной стихии, как носительницы „бессмысленного и беспощадного“, т. е. направленного против классовых интересов дворянства, „бунта“, мятежа.

Таким образом, в содержании „Бориса Годунова“ „хороший дух“—„высокое“ (в понимании этого слова Жуковским) причудливо перемешивалось с теми „возвышенными“ идеями, которых требовали от Пушкина декабристы.

„Хороший дух“ пушкинской трагедии не мог не признать даже правительственный цензор, который в своем докладе генералу Бенкендорфу писал: „Дух целого сочинения монархический, ибо нигде не введены мечты о свободе, как в других сочинениях сего автора“. Однако в то же время либеральные „уши“ Пушкина явно „торчали“ из-под надетого им на себя в трагедии „клубука“ бесстрастного летописца. Трагедией не только

нельзя было мотивировать возвращение Пушкина из ссылки, но и получить разрешение на печатание ее поэту удалось только через пять слишком лет, да и то после больших усилий.

Обманула надежды Жуковского на „высокую поэзию“ и форма „Бориса Годунова“.

Жуковский просил список „Бориса“, намереваясь прочесть трагедию во дворце, на лекциях по русскому языку, который он преподавал одной из великих княгинь. Услыхав об этом, Пушкин писал: „Какого вам Бориса и на какие лекции? В моем Борисе бранятся по матерну на всех языках. Это трагедия не для прекрасного полу“ (письмо к Плетневу от 7 марта 1825 г.). В форме „Бориса Годунова“ Пушкин стремился к сознательному снижению, демократизации „высоких“ форм классической трагедии. „Я твердо уверен, что нашему театру приличны *народные* законы драмы Шекспировой, а не *придворный* обычай трагедии Расина“, прямо заявлял он в одной из заметок по поводу „Бориса Годунова“. В привитии русскому театру этих „народных законов“ и заключалось, по мысли поэта, то „преобразование нашей сцены“, которое он стремился произвести „Борисом Годуновым“

И, действительно, по своему общему построению, обрисовке характеров, обильному введению „простонародности“, языку, стиху и т. п. „Борис Годунов“ является полным и решительным ниспровержением всех правил и установлений классической „придворной трагедии“. В этом смысле Пушкин был прав, называя своего „Бориса“ в письмах к друзьям „истинно-романтической“ трагедией.

Однако в самое понятие „истинного романтизма“ Пушкин вкладывает теперь совсем не то содержание, какое он вносил в него в период своего „байронизма“ и „романтических поэм“. В художественной манере своей „истинно-романтической“ трагедии Пушкин с еще большей осознанностью отталкивается от Байрона, чем в своем „романе в стихах“.

В период работы над „Борисом“ Пушкин в письме к своему уже известному нам приятелю, романтику и

байронисту, Н. Раевскому жалуется на „неестественность“ и отсюда „незначительность“ Байрона-трагика. Одним из основных принципов художественной манеры Байрона Пушкин считает его односторонность, сосредоточенность на „одном характере“ — характере так называемого „байронического героя“, изображение которого, как мы знаем, составляло основное содержание и „романтических поэм“ самого Пушкина. Выходя в своем бытии за рамки социально-ограниченного слоя либерального дворянства, Пушкин в полном соответствии с этим стремится и в своем творчестве выйти за пределы „одного характера“, одного „единственного лица“, перейти к изображению действительности во всей ее полноте, разнохарактерности и многообразии. Стремление это, как мы видели, привело Пушкина от жанра „романтических поэм“ к жанру „романа“ (в „Евгении Онегине“ Пушкин прямо противопоставляет себя „поэту гордости“ Байрону, роковым образом замкнутому в пределах только своего собственного характера, только своего бытия, иронически замечая: „Как будто нам уж невозможно писать поэмы о другом, как только о себе самом“). Это же стремление выводит Пушкина из рамок монологической, по своей внутренней природе, лирической поэмы, ведет его к диалогу, к сопоставлению различных характеров и их столкновению, к драматическому действию, к драматургии.

Зародыши драматической формы, имеющиеся уже в „Цыганах“, в „Борисе Годунове“ достигают своего полного развития.

Субъективной, односторонней, „неестественной“ манере Байрона Пушкин противопоставляет „истинность и простоту“ — широчайший художественный объективизм Шекспира: „Что за человек Шекспир! Не могу притти в себя! Как незначителен (*mesquin*) перед ним Байрон-трагик“ (письмо Н. Раевскому от конца июля — начала августа 1825 г.). Писателю-профессионалу Пушкину драматург Шекспир, демократизировавший содержание и формы английского театра, оказывается теперь ближе не только „придворного“ трагика Расина, но и „поэта гордости“ аристократического лорда Байрона.

Название „Бориса Годунова“ „романтической трагедией“ было со стороны Пушкина такой же бессознательной маскировкой под тон друзей, „ожидавших от него романтизма“, как и защита авторитетом „романтика“ Байрона нового реалистического жанра своего „романа в стихах“ (характерно, что именуя свою пьесу „романтической трагедией“ в письмах к друзьям, в рукописи Пушкин называет ее в духе старинного русского театра „комедией“ и даже „драматической повестью“; при печатании „Бориса“ отдельным изданием поэт вовсе не дает ему никакого жанрового обозначения). На самом деле, Пушкин, по его собственным словам, „чуждался в своей пьесе романтической приподнятости“, избегал какого бы то ни было „романтического пафоса“, стремился к „полной непринужденности жизни“, старался изобразить историческую эпоху такую, какой она была в действительности, хотел „воскресить один из минувших веков во всей его истине“.

По своему содержанию „Борис Годунов“ представляет собой сложный конгломерат элементов, идущих и от повышенного переживания Пушкиным своего шестисотлетнего дворянства (исторический сюжет, введение в действие „предков“), и от влияния Жуковского и Карамзина (стремление „писать в хорошем духе“, следование „Истории“ Карамзина), и, наконец, от неизжитого еще поэтом „либерализма“ его первого периода („торчащие уши“). Однако в общей стилиевой установке своей „драматической повести“ Пушкин отталкивается и от придворной „высокости“ Жуковского и от „возвышенного“ либерально-дворянского романтизма Бестужева, идет по тому же пути глубоко реалистического воспроизведения действительности, по которому идет он в „Евгении Онегине“ и в „Графе Нулине“.

9

Если в „Борисе Годунове“ сохранились, как мы видели, некоторые элементы пушкинского либерализма, то события 14 декабря 1825 г. потребовали от поэта

решительного отмежевания от его юношеского „вольнoлюбия“. Пушкину оставалось или погибнуть вслед за декабристами, в дело которых он перестал верить за несколько лет до восстания, при этом погибнуть после того как, действительно, обнаружилась вся безнадёжность, вся обреченность их дела, или стать на путь компромисса, „примирения с правительством“. Третьего исхода не было.

Вначале поэт как будто еще храбрится. „Положим, что правительство захочет прекратить мою опалу,—пишет он через месяц после восстания Жуковскому.— С ним я готов уславливаться (буде условия необходимы), но вам решительно говорю, не отвечать и не ручаться за меня. Мое будущее поведение зависит от обстоятельств, от обхождения со мною правительства“ (письмо от второй половины января 1826 г.). Но еще через месяц боевой тон Пушкина явно падает. „Как бы то ни было, я желал бы *вполне* и *искренно* (курсив Пушкина) помириться с правительством“,—пишет он своему другу, поэту Дельвигу, и не без горечи добавляет:— „В этом желании, конечно, более благоразумия, нежели гордости с моей стороны“ (письмо от 15 февраля 1826 г.).

Самый факт компромисса для поэта таким образом несомненен. Однако тут же в Пушкине возникает невольное стремление оправдать этот компромисс не только в глазах других, но и в своем собственном сознании. Оправдать же его можно было, лишь осудив в той или иной форме дело декабристов.

Процесс пересмотра, переоценки своей юношеской идеологии начался в Пушкине, как мы уже знаем, еще до 14 декабря. В полемике с Рылевым по вопросу о положении писателя в обществе, вопросу как будто бы частному, но на самом деле тесно связанному с общим его мировоззрением, Пушкин противопоставляет рылеевскому, чрезмерно „поэтическому“, „романтически-приподнятому“, искажающему реальные соотношения подходу к действительности, большую „прозаичность“, трезвость, „благоразумие“ своих суждений. „Милый мой, ты поэт и я поэт, но я сужу *более прозаически*

и чуть ли от этого не праз“, пишет он Рылееву за полгода до восстания (письмо от второй половины июня 1825 г.). Около этого же времени Пушкин, по воспоминаниям современников, „смеивается над неумеренностью суждений“ Рылеева, находит „неумным“ чрезмерный гражданский пафос его творчества.

Катастрофа, постигнувшая выступление декабристов, как бы целиком подтвердила прогноз Пушкина. К „несчастливым“ участникам декабрьского восстания, с большинством которых поэта связывали личные отношения, с некоторыми крепкая, давняя дружба, он до конца жизни будет относиться с великим сожалением, сочувствием, будет заступаться за них перед царем в своих стихах—„призывать милость к падшим“. Этими чувствами проникнут ряд его стихотворений („Стансы“, 1826 г.; „Послание в Сибирь“, 1827 г.; „Бог помощь вам, друзья мои...“, 1827 г. и др.), поэма „Медный всадник“. Но о самом декабрьском движении, деятели которого не рассчитали „ничтожности своих замыслов и средств и необъятной силы правительства“, Пушкин начинает отзываться теперь как о прямом историческом „безумии“ (записка „О народном воспитании“, 1826 г. и др.).

Признание декабрьского восстания „безумием“ создавало базу для „примирения“ Пушкина с правительством. Николай I понял, какую огромную интеллектуальную и моральную силу представляет творчество Пушкина и как важно привлечь эту силу на свою сторону. Показной рыцарственностью, хитро разыгранным великодушием царю удалось на некоторое время завоевать поэта. Плодом этой недолгой победы остались известные стансы Пушкина „В надежде славы и добра“... (1826 г.) Однако с особенной очевидностью изменение политической идеологии Пушкина сказалось в его новой поэме „Полтава“.

„Полтава“ была написана в 1828 году. Это неизбежно сообщало ей определенную политическую направленность. Рассказ о „мятежном“ выступлении Мазепы против „самодержавия Петра“ Пушкин вел меньше, чем через три года после мятежного выступления декабристов против самодержавия Николая I, который, кстати

сказать, постоянно уподоблялся современниками, в том числе и Пушкиным, своему знаменитому пращур. „Полтаве“ предпослан эпиграф из Байрона, в котором говорится о „торжествующем царе“. Свой апофеоз Петру, „торжествующему“ над мятежным Мазепой, Пушкин создавал в эпоху Николая, торжествовавшего над восстанием декабристов.

Чрезвычайно выразительна и та новая трактовка, которую Пушкин дает в лице Мазепы, образу традиционного „мятежного“ героя своих „романтических поэм“. До Пушкинской „Полтавы“ тот же сюжет о мятеже Мазепы был разработан Рылеевым в его поэме „Войнаровский“ (напечатана в 1825 г.). В прямом соответствии со своей революционной настроенностью поэт-декабрист изобразил Мазепу в качестве высокого революционераромантика—„героя свободы“. Доказывая в предисловии к „Полтаве“ „антиисторичность“ Рылеевского образа. Пушкин в противовес ему дает диаметрально-противоположный образ Мазепы— „честолюбца, закоренелого в коварствах и злодеяниях“, „коварного“, „злого“ „бесчестного“ „предателя“, „преступного“ „злодея“

Наряду с резким изменением в оценке романтического героя в „Полтаве“ ломается и самый жанр „романтической поэмы“.

В „Евгении Онегине“, в „Борисе Годунове“ Пушкин вовсе уходит от жанра „романтических поэм“, создавая новые жанры „романа в стихах“, „драматической повести“. В „Полтаве“ поэт остается в пределах жанра „романтической поэмы“, но подрывает, разрушает его изнутри. „Романтическая поэма“ о Мазепе и Марии отесняется на задний план старым „высоким“ жанром классической литературы, „петриадой“ — героической эпопеей о Полтавской победе и Петре. Взамен типичного байронического героя, отпавшего от своего коллектива одиночки, Мазепы, на первый план выступает фигура другого героя—предводителя коллектива, выразителя его воли и стремлений—эпическая фигура Петра. Меняется, архаизируется самый язык „Полтавы“, наряду с „низкими“, „простонародными“ словами и выражениями избыливающий высокими речениями,

усеченными формами и т. п. Описание Полтавской битвы дается Пушкиным в стиле „победной“ классической оды с характерными реминисценциями из одописцев XVIII века—Ломоносова, Петрова, Державина.

Так недолгое сближение Пушкина с официальной Россией сразу дает себя знать в стиле „Полтавы“, представляющем характерный рецидив высоких „придворных“ форм XVIII века.

„Полтавой“ Пушкин наиболее ответил ожиданиям Жуковского, требовавшего от него образцов „высокой поэзии“, призывавшего его перестать „быть эпиграммой“ и сделаться „возвышенной поэмой“. Естественно, что Жуковский предпочитал „Полтаву“ „всему, что было создано до этих пор“ Пушкиным. На рукописи „Полтавы“ сохранились следы поправок Жуковского, свидетельствующие об особенно пристальном и внимательном чтении им поэмы Пушкина; печаталась поэма под его непосредственным наблюдением. Понравилась „Полтава“ и царю, считавшему ее самым „благородным“ произведением поэта.

Однако сам Пушкин, ценя литературную „оригинальность“ „Полтавы“, в дальнейшем относился к своему опыту создания эпической поэмы в высшей степени сдержанно. В самой работе его над „Полтавой“ была какая-то лихорадочная стремительность, насильственность, принужденность. „Полтаву“ написал я в несколько дней, далее не мог бы ею заниматься и бросил бы все“, признавался сам поэт.

Этот особый характер работы Пушкина над „Полтавой“ объясняется некоторыми обстоятельствами, предшествовавшими созданию „Полтавы“ и даже, можно думать, послужившими к нему непосредственным толчком. Пушкин начал писать „Полтаву“ в период возникшего дела по обвинению его в авторстве „Гавририады“. Дело угрожало весьма серьезными последствиями (вспомним, что Пушкин в 1824 г. был сослан в деревню за одну атеистическую строчку, написанную им в частном письме к приятелю). Поэт почти уже собрался ехать „прямо, прямо на восток“. Пушкину, по всем данным, пришлось, в конце концов, сдаться

царю в том, что „Гавриилиада“ написана им (вначале он решительно отрицал свое авторство). Признаваясь, Пушкин должен был отнести „Гавриилиаду“, как ранее это было сделано им в отношении его „вольных стихов“, к ошибкам и заблуждениям юности, указать, что в своем новом творчестве он идет по совершенно другому пути. Наглядной демонстрацией этого нового пути—то, чего Жуковский тщетно ждал в свое время от „Бориса Годунова“—и должна была явиться „Полтава“ (замечательно, что в рукописях Пушкина черновые наброски „Полтавы“ перемежаются с подготовительными набросками ответов Пушкина на вопросы следственной комиссии по делу о „Гавриилиаде“). „Полтаву“ Пушкин бросил на чашу весов, чтобы уравновесить другую чашу, на которой лежала, угрожающе оттягивая ее вниз, к самой земле, „Гавриилиада“. „Преодоление и переработка Пушкиным байронической поэмы, частичное возвращение к „высоким“ литературным формам, как мы видели, закономерно подсказывались эволюцией пушкинского сознания и определяющего последнее пушкинского социального бытия. Однако этими особыми обстоятельствами объясняется то предельное для Пушкина приближение к официальной правительственной идеологии, свидетелями которого мы являемся в „Полтаве“.

В творчестве Пушкина „Полтава“ была единственной попыткой создания героической поэмы. После поездки Пушкина год спустя, в 1829 г. на театр военных действий, в Закавказье, в ответ на требование от него „официальными“ критиками типа Булгарина герсической „поэмы“, „воспевавшей успех нашего оружия“, поэт резко отозвался, что „не обязан писать по заказу гг. журналистов“. Позднее в автопародийном предисловии к „Истории села Горюхина“ он и прямо посмеялся над своей „эпической поэмой, почерпнутой из отечественной истории“.

Из Закавказья вместо „героической поэмы“ Пушкин привез сдержанно-деловитый отчет о своей поездке—прозаическое описание „путешествия в Арзрум“. В нем поэт вспоминает, между прочим, о своем первом

посещении Кавказа в 1820 году. „В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были все те же, все на том же месте. Это—снежные вершины кавказской цепи“. Горы Кавказа были все те же, но не тот же был сам поэт. В 1820 г. он ответил на кавказские впечатления „Кавказским пленником“—произведением, открывшим серию его „романтических поэм“. В 1829 г. он отвечает на них „дорожным журналом“ („Путешествие в Арзрум“ было вчерне набросано в 1829 г., переделано в 1835 г., напечатано в 1836 г.).

Расстояние между ультра-поэтическим „Кавказским пленником“ и „холодными“ „путевыми записками“, в которых, по отзыву критики того времени, „нет и следа поэзии“, дает яркое представление о размахе и направлении творческой эволюции Пушкина от начала к концу двадцатых годов.

10

„Примирение“ Пушкина с правительством не могло быть ни достаточно глубоким, ни достаточно прочным.

„Старинный дворянин“ в Пушкине не мог до конца примириться с режимом, при котором на высотах власти, могущества и богатства оказывалась „новая знать“—потомки „деньщиков, певчих, хохлов“ „ваксивших царские сапоги“ (отрывок „Гости съезжались на дачу“... 1831—1832 г., „Моя родословная“ 1830 г.), а ему и его социальному слою не оставалось ничего, кроме „гражданского ничтожества“.

Не мог до конца примириться с николаевским режимом и Пушкин—писатель-профессионал. Фразы царя о доверии и особых льготах Пушкину-литератору оказались фразами. Поэт был отдан под секретный полицейский надзор и гласную опеку шефа жандармов генерала Бенкендорфа. Против него возбуждалось одно дело за другим по обвинению в писании и распространении антиправительственных сочинений (дело об отрывке из „Андре Шенье“ в 1827 г., дело о „Гавриилиаде“ в 1829 г.). Царская цензура над произведениями Пушкина,

которую Николай даровал поэту, в качестве особой милости, на практике оказалась новым обременением: фактически Пушкин очутился под двойной цензурой. Горькие слова, вырвавшиеся у поэта к концу жизни в письме к Бенкендорфу: „Ни один из русских писателей не притеснен более моего“ (письмо от второй половины октября 1835 г.), в сущности, являются только позднейшей формулировкой положения, создавшегося для поэта сейчас же по возвращении из ссылки

В то же время „примирение“ с правительствомрывало глубокую пропасть между Пушкиным и социальным слоем оппозиционно-настроенного дворянства— „братьями, друзьями, товарищами“ декабристов. Это обуславливало глубокое одиночество поэта в окружающей его социальной действительности.

Во второй половине двадцатых годов Пушкин нигде не был своим. В светско-аристократическом придворном кругу—он „сочинитель“; наоборот, в обществе „сочинителей“, профессиональных литераторов, журналистов-разночинцев—„аристократ“. Правительство и близкие к нему социально-общественные круги не могут ему забыть его связей с декабристами, „возмутительных“ стихов его молодости, друзей декабристов, „либералы“—не прощают ему примирения с правительством. В известном стихотворении, характерно озаглавленном „Друзьям“ (1828 г.), Пушкин вынужден прямо оправдываться в этом „примирении“. Стихи написаны далеко не в тонах официальных славословий режима. Отчетливо звучит в них и тема „милости к падшим“—замаскированный призыв к царю облегчить участь „каторжников“—сосланных в Сибирь декабристов:

Я льстец! Нет, братья, льстец лукав:
Он горю на царя накличет,
Он из его державных прав
Одну лишь милость ограничит.
Он скажет: презирай зарод,
Гнети природы голос нежный!
Он скажет: просвещения плод—
Разврат и некий дух мятежный!

И мы прекрасно знаем, что во времена Александра I и Николая I так и говорили. Поэт высказывает здесь, правда, до известной степени робко—в отрицательной форме—целую программу, явно противоположную программе официальной николаевской России, программу, которую в положительной форме, полным голосом ему никак не удалось бы произнести. И характерно, что Николай, отозвавшись с похвалой о стихах Пушкина, печатать их все же не позволил. Однако те, к кому были адресованы эти стихи, те, кого поэт называет в них „друзьями“, „братьями“, встретили их решительным осуждением. „Стихи Пушкина „к друзьям“—просто дрянь“, писал недавний близкий приятель Пушкина, „либерал“, поэт Языков.

Оставался тесный кружок литературных друзей, наиболее близких в это время Пушкину в социальном отношении,—кн. Вяземского, барона Дельвига, Баратынского и др. Прочность и сила дружеских связей, соединявшая Пушкина и поэтов так называемой „пушкинской плеяды“, почти вошла в поговорку. Но существовала некая „недоступная черта“, которая отделяла Пушкина и от этих самых близких ему друзей. Черта эта возникала опять-таки из профессиональной заинтересованности Пушкина в своем литературном „ремесле“. Подавляющее большинство писателей того времени, за исключением профессиональных литераторов, по словам самого Пушкина, рассматривало литературу, „как занятие изящное и аристократическое“ и только. „Никто не думал извлекать каких-либо других плодов из своих произведений, кроме славы“ (письмо Баранту от 16 декабря 1836 г.). На таком отношении к литературе объединялись представители самых разнообразных литературных направлений и группировок. Литературный консерватор, классик Раич, прямо оскорбившийся, когда издатель Смирдин предложил ему однажды гонорар за его стихи, и в гневе воскликнувший: „Вдохновение не продается!“, сходил в этом вопросе с „либералом“ Языковым, отзыв которого о стихотворении Пушкина „К друзьям“ мы только что привели. По поводу близкого участия Пушкина в издании журнала

„Московский вестник“ (в 1827—1828 гг.), Языков замечал: „Не в охулку сказать почтенному поэту, а участвовать в журнале—дело не поэтическое“, и пояснял: „Журнал в быту литературном то же, что почтовая телега в мире вещественном: приятно, иногда даже полезно... на ней проехаться, но совсем другое ее вести или быть ее конеправителем“. Подобным же образом относились к литературному профессионализму и наиболее близкие друзья Пушкина. Кн. Вяземский, который в 1825 г. прямо советовал Пушкину сменить „оппозиционное ремесло“ на „ремесло авторское“, сам никак не мог преодолеть в себе инстинктивного отвращения к „цеховому“ литературству, к „продаже“ своих произведений. Так же смотрели на это и остальные „литературные аристократы“—члены дружеского кружка Пушкина. Когда они приступили к изданию „Литературной газеты“, они с самого начала, в противовес „литературным промышленникам“, резко подчеркнули свою полную материальную незаинтересованность в делах литературы: „Цель нашей газеты не деньги, а литература“—заявили они.

Профессионал Пушкин под этой декларацией своих друзей мог бы подписаться не без оговорок. Этим объясняется то, что, принимая самое близкое участие в „Литературной газете“, он вместе с тем относился к органу „литературных аристократов“ не без некоторой легкой иронии: „Или Газетою Литературной ты будешь призвана на барский суд“, обращается он к своей музе в „Домике в Коломне“ (1830 г.).

Соответственно одинок был в это время Пушкин и в своей литературной работе. Особенно проявилось это в оценке литературной критикой пушкинской „Полтавы“, своеобразный смешанный жанр которой оказался равно неприемлем для обоих враждующих между собой литературных направлений—и „классиков“ и „романтиков“. С „Полтавы“ начинается явный упадок популярности Пушкина среди критики и читателей. Не пройдет года, как Булгарин прокричит о „совершенном падении творческого гения Пушкина“, отзыв, который через некоторое время в своей оценке новых произведений поэта, подтвердит молодой Белинский. Пушкину в

период достигнутой им полной творческой зрелости, высшего художественного мастерства, угрожает опасность остаться без аудитории.

Как ответ на все это возникает знаменитая пушкинская теория „бесцельного“ „чистого искусства“, теория принципиальной разобщенности писателя с читателем, творчества для самого себя—„гордого“ одиночества поэта среди „тупой“ и „бесмысленной“ черни, толпы. „Подите прочь—какое дело поэту мирному до вас!“. обращается Пушкин к „непосвященной“ и „хладной“ толпе („Чернь“, 1828 г.). „Ты царь: живи один“, призывает он „вдохновенного“ слагателя „звуков сладких“—певца („Поэту“, 1830 г.).

Однако сам Пушкин явно задыхается в безвоздушной атмосфере этого одиночества.

Как мы уже отмечали, лирика Пушкина по преимуществу окрашена в тона задумчивой грусти, легкой печали, „сожалений“ „о прежнем, о былом“. Наиболее характерным лирическим жанром Пушкина является элегия—естественный жанр того класса или того социального слоя, у которого все в прошлом. Пушкин сам сознает это, называя в „Онегине“ свой век „веком элегий“ в противоположность „мощным годам“ дворянства—XVIII веку—веку „торжественных од“ (гл. 4, строфы XXXII—XXXIII). К концу двадцатых годов элегическая лирика Пушкина проникается глубоко мрачными, глубоко-безнадежными настроениями. „Бесцельность“, „бесмысленность“ жизни („Три ключа“, 1827 г., „Дар напрасный, дар случайный“, 1828 г.), неотступность мысли о смерти („Брожу ли я вдоль улиц шумных“... 1829 г.), безысходный социально-политический пессимизм („Анчар“, 1828 г.)—таковы преобладающие мотивы пушкинских стихов этого периода.

Одинокий в настоящем, Пушкин, естественно, ищет опоры в прошлом—в своем „шестисотлетнем дворянстве“.

К концу тех же двадцатых годов классовые дворянские переживания Пушкина достигают в нем особенной остроты. Тема о дворянстве становится в это время положительно навязчивой темой философско-историче-

ских размышлений Пушкина, его публицистических выпадов, наконец, его художественного творчества. В многочисленных полемических статьях и в непосредственно прилегающих к ним набросках и отрывках художественной прозы Пушкин ставит вопрос о „значении“ и „важности“ дворянства в государстве, подвергает тщательнейшему историческому и социологическому анализу классовые судьбы дворянства и, в особенности, того слоя „старинного“ оскудевшего дворянства, к которому сам принадлежит, раздумывает над причинами упадка этого слоя и всего дворянства вообще,—над возможностью экономического и социального возрождения дворянства.

Та же дворянская проблема составляет внутреннее содержание пушкинского „романа в стихах“, над которым поэт продолжает работать в течение всей второй половины 20-х г.г.

Белинский называет „Евгения Онегина“ „энциклопедией русской жизни“. В это определение следует внести уточняющую поправку. На самом деле, роман Пушкина является энциклопедией жизни русского дворянства двадцатых годов прошлого века.

В характере описания этой жизни сказывается не только общая принадлежность Пушкина к дворянству, но и специфическое его положение внутри класса. Социально-враждебные и социально-чуждые ему группы дворянства—„новое дворянство“, придворная „светская чернь“, с одной стороны, с другой—„дикое мелкопоместное провинциальное дворянство“ находятся на художественной периферии романа, изображены в немногих резко сатирических строфах. В художественном центре романа находятся представители социально близкого ему слоя старинного, но оскудевшего дворянства.

В центральных образах романа—самом Евгении Онегине и Татьяне Лариной—даны два варианта этого слоя. В опустошенном полумертвце, вымирающем, „лишнем“ Онегине дано изображение болезни, рокового недуга, поражающего, по Пушкину, лучших представителей дворянства, ушедших в город, оторвавшихся от своей классово-экономической базы—поместья. В исполненном утренней свежести, содержательной внутренней жизни

облике Татьяны поэтом как бы демонстрируется возможность оздоровления, омоложения дворянства при условии возврата его „отчому дому“ класса — земле, поместным корням.

„Евгений Онегин“ явился для Пушкина замечательной творческой лабораторией, где в живой галерее человеческих образов ему предстало все основное идеологическое содержание его историко-публицистических статей 1830 года, прозаических отрывков, „родословных“—произведений, в которых он заговорил о той же все, столь волнующей его, классовой, дворянской проблеме уже непосредственно—не на языке образов, а на языке понятий. Разделение дворянства на два сля—„старинного“ и „нового“ дворянства, на столь близкую сердцу Пушкина „аристократию родовую“ и столь ненавистную ему „чиновную аристократию“; горестное сознание полного упадка старинного дворянства, идея возврата падающего, разоряющегося в городах дворянства на землю, „домой“, в „свои родовые поместья“, на природную социально-экономическую почву, — все это уже показано в его „романе в стихах“ в образах Евгения и его светского окружения, Лариных, Татьяны.

„Уход из света“, тяга из города, из столицы в „далекую деревню“, в „мирный уголок“, „под сельский мирный кров“ является одним из наиболее устойчивых мотивов творчества Пушкина. Этот мотив зарождается, как мы видели, уже в ранней „лицейской“ лирике. Романтизированное бегство из света на „экзотически-„простонародную“ почву дает содержание большинству „романтических поэм“. Уход из света, возврат на землю составляет основной пафос и пушкинского „романа в стихах“. Картинами „доброто и простото“ поместного быта Лариных, образом возросшей в этом быту „истинной дворянки“ Татьяны Пушкин прямо агитирует за этот возврат. Мало того, этот возврат на землю, до сих пор возникавший в поэте просто, как лирическое настроение, как романтический порыв, теперь осознается им во всем его социальном смысле и значении: возврат в поместье является обретением утраченной социально-экономической базы—единственной возмож-

ностью восстановления и укрепления „падающего дворянства“. Глубоко укрытая в образное содержание „романа в стихах“ эта мысль с полной публицистической обнаженностью выступает в отрывках прозаического романа, набросанных Пушкиным в период окончания им „Евгения Онегина“ (так называемые „Отрывки из романа в письмах“, 1829—1830 г.):

„Тем я и кончу—выйду в отставку, женюсь и уеду в деревню“,—пишет герой романа Владимир Z. из глухого поместного захолустья своему петербургскому другу.—„Звание помещика есть та же служба. Заниматься тремя тысячами душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать дипломатические депеши. Небрежение, в котором мы оставляем наших крестьян, непростительно. Чем более имеем мы прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении. Мы оставляем их на произвол плута приказчика, который их притесняет, а нас обкрадывает; мы проживаем в долг наши будущие доходы и разоряемся... Вот причина быстрого упадка нашего дворянства: дед был богат, сын нуждается, внук идет по миру. Древние фамилии приходят в нищенство, новые поднимаются и в третьем поколении исчезают опять“ (курсив наш—Д. Б.). Владимир Z. прямо говорит здесь языком одновременно написанных пушкинских статей о дворянстве.

Тема „отъезда“ из города в деревню проходит через весь „Роман в письмах“, начинающийся письмом героини, „старинной дворянки“, навсегда уехавшей из Петербурга, из „света“ в „глухую деревню“, „домой“, к бабушке, равным образом жившей „некогда в большом свете“, и развертывающийся в плане мечтаний героя также навсегда уехать в свое поместье—„совершенно предаться патриархальной жизни“.

11

Как раз в период работы над „романом в письмах“ Пушкину удалось в своем личном бытии реализовать опыт этого „отъезда в деревню“, возврата „домой“, на

классовую социально-экономическую почву дворянства. Получив по случаю своей предстоящей женитьбы от отца во владение двести крепостных душ, поэт для выделения их отправился осенью 1830 года в родовую вотчину Пушкиных, село Болдино, Нижегородской губернии.

В Болдино Пушкин уехал в самый разгар так называемой полемики о „литературной аристократии“, вспыхнувшей в первой половине 1830 года между „поэтами“ и „книгопродавцами“—между друзьями Пушкина, „литературными аристократами“, группировавшимися вокруг „Литературной газеты“, и „литературными промышленниками“, журналистами разного толка—Булгариным, Полевым и др. Как уже указывалось, профессиональный характер писательской работы Пушкина обуславливал его несколько особую позицию среди остальных „литературных аристократов“. Тем не менее обострившееся к этому времени дворянское самочувствие поэта побудило его принять в возникшей полемике самое горячее участие на стороне друзей.

Полемика заставила Пушкина мобилизовать, свести в единую систему все его разрозненные взгляды и высказывания о дворянстве. Однако до сих пор все эти высказывания носили в значительной степени теоретический, головной характер. Как мы знаем, своим реальным бытием писателя-профессионала поэт, в сущности, был уже вне рамок того „шестисотлетнего дворянства“, к которому он так настойчиво себя причислял. Теперь в Болдине Пушкин попадал на действительную классовую почву дворянства, впервые становился „владельцем душ“, помещиком. Поэту предстояло на собственной практике проверить все свои теории, все передуманное и перечувствованное им в связи с классовой, дворянской проблемой.

Пребывание в родовом гнезде бояр Пушкиных, переполненном феодальными пережитками и воспоминаниями, повышало, доводило до кульминационного пункта „шестисотлетнее“ дворянское самочувствие Пушкина. И то же пребывание в Болдине вело к полному крушению всех его классовых, дворянских иллюзий. Бол-

дино в 1830 году представляло из себя жалкий остаток прежних владений рода Пушкиных. Имение было заложено и перезаложено; хозяйство его находилось в состоянии полного разорения, накануне окончательной гибели. Нижегородская вотчина явилась для поэта нагляднейшей и выразительнейшей иллюстрацией и подтверждением всех тех процессов экономического и социального распада дворянства, над которыми он задумывался и скорбел издавна и которые в 1830 году особенно настойчиво овладели его мыслью и воображением. В Болдине поэт впервые ощутил себя помещиком, феодалом, но в том же Болдине он увидел воочию всю скудость и нищету, всю безнадежную разоренность своего дворянского помещичьего настоящего (стихотворение „Румяный критик мой...“).

В течение трех месяцев пребывания в Болдине Пушкин переживает один из самых коренных, самых решительных кризисов своего бытия и своего сознания. Прошлое и настоящее, мечта и действительность, „поэт“ и „книгопродавец“, „шестисотлетний дворянин“ и писатель-профессионал, „романтик“ и „реалист“ сталкиваются в Пушкине лицом к лицу. Этой сшибкой противоборствующих, противоположных элементов объясняется поразительный творческий эффект болдинской осени 1830 года. Никогда мысль Пушкина не билась так стремительно и напряженно, никогда не испытывал он такой потребности разрешить, дать исход в своем творчестве—в художественных образах, в лирических эмоциях—всему тому вихрю противомыслей и противочувств, который налетел на него в Болдине.

Творчество болдинской осени необыкновенно своим колоссальным количественным размахом: за три месяца пребывания в Болдине Пушкиным написано около тридцати лирических стихотворений, две последние главы „Евгения Онегина“, четыре „маленьких трагедии“, пять повестей в прозе, стихотворная „повесть в октавах“, пародийная „История села Горюхина“, огромное количество полемических, критических и историко-литературных статей, наконец, сделан ряд набросков будущих произведений (среди них „Русалка“, начало повести о

Чарском, впоследствии вошедшее в состав „Египетских ночей“ и др.). Но еще замечательнее количественного состава болдинского творчества его исключительное многообразие, сочетание в нем прямо противоположных элементов содержания и стиля.

Мы видели, что в течение всего второго творческого периода, начиная с 1823—1824 г., в Пушкине все нарастает потребность „прозаически“ воспринимать и изображать реальную жизнь, подавляя характерное для первого периода его творчества стремление поэтизировать, романтизировать окружающее. Писатель-профессионал, утверждающийся в современной ему действительности, оттесняет в поэте выбитого из этой действительности, не находящего себе в ней достойного места и применения, старинного оскудевшего дворянина.

Предельное усиление в Болдине дворянского самочувствия Пушкина вызвало в нем новый взрыв „романтизма“—ухода от действительности, неприятия реальности.

Только романтизм первого периода, совпавший с нарастающей волной дворянской оппозиционности, дворянского либерализма, вылившегося в восстание 14 декабря 1825 г., был романтизмом байронического склада, романтизмом мятежных порывов, поисков иных условий общественной жизни, стремлений не только к личной, но и к политической свободе. Болдинский „романтизм“, возникший в период тягчайшей политической и общественной реакции николаевского царствования, на почве глубокого одиночества поэта в окружающей его социальной действительности, в атмосфере острых переживаний классового ущерба, упадка, классовой гибели, окрашен в резко-индивидуалистические („декадентские“) тона.

От жалкого и презренного настоящего поэт уходит в славное прошлое дворянства—в средневековье, в эпоху феодализма, в „рыцарские времена“. Спасаясь от „людского стада“, от „убогой“ и „низкой“ болдинской действительности, поэт глубоко погружается в самого себя, в „сердечну глубь“, в полное „забвение мира“, в „усыпительные“ сны и „возвышающие обманы“ „воображенья“.

*Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной
Завистливой, к соблазну жадной
Он угождает праздно. Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...*

Едва ли когда-нибудь формула полного отрицания „низкой“ действительности, требование романтического преобразования жизни „возвышающим обманом“ мечты, была выражена с такой энергией и силой, как в этих болдинских строках Пушкина (стихотворение „Герой“).

В то же время сознание поэтом роковой обреченности своего „шестисотлетнего дворянства“, переживаемое им в обобщенных формах упадка, гибели всего дворянства вообще, сообщает произведениям, входящим в этот, условно говоря, „романтический“ цикл болдинского творчества, совсем особый колорит.

В болдинской лирике преобладают осенние образы, осенние мотивы. Поэт переполнен „надрывающими“ ему сердце ощущениями всеобщего ущерба, распада, увядания и в то же время „странной“ влюбленностью в „вянущую“, уходящую, умирающую, мертвую красоту (цикл любовных стихов, „Бесы“, „Осень“ и др., лирические отступления последней главы „Евгения Онегина“, „Каменный Гость“). Над всеми „маленькими трагедиями“ веет „дуновение чумы“, — неизбежность смерти, гибели. И смерть сладостна, желанна поэту; все что „грозит гибелью“, заключает в себе для него какое-то высшее экстатическое упоение:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане
И в дуновении чумы.
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья...

В изощреннейшем психологическом анализе „таинственной“ душевной „глуби“ героев маленьких трагедий, их „странных“ влечений и услад, поэт также испытывает характерное притяжение ко всему патологическому, болезненному, стоящему на грани безумия, преступления.

В своем болдинском „романтизме“ обреченный гибели „шестисотлетний дворянин“ проходит по всем кругам тем, образов и эмоций западного и нашего декадентства второй половины XIX и начала XX века (см. в моей книге „Социология творчества Пушкина“ этюд „Пушкин на рубеже тридцатых годов“).

Но наряду с обреченной героиней, с трагическим миром „шестисотлетнего дворянина“ в болдинском творчестве Пушкина вырастает во весь рост действительность „реалиста“, „прозаика“, писателя-профессионала.

В Болдине Пушкин углубляется в изучение истории своего рода, своих предков. Он составляет „родословную Пушкиных и Ганнибалов“, вводит кусок ее в одну из своих полемических статей, пишет сатирическое стихотворение „Моя родословная“. Однако в том же Болдине, под влиянием непосредственных впечатлений нищего и скудного болдинского окружения, поэт от „возвышающего обмана“ мечты о своем славном дворянском прошлом приходит к „низкой истине“—к сознанию своего действительного социального бытия. „Моя родословная“, переполненная гневными выпадами „обломка униженных родов“,—„потомка старинных бояр“—и против „новой знати“, и против „журналистов“ (Булгарина), заканчивается „прозаическим“ и „смиренным“ признанием поэтом своего „мещанства“, вытекающего из его „писательского ремесла“:

Под гербовой моей печатью
Я свиток грамот схоронил
И, не явшаясь с новой знатью,
Я крови спесь угомнил.
Я неизвестный стихотворец,
Я Пушкин просто—не Мусин,
Я сам большой, не царедворец:
Я грамотей, я мещанин.

В одновременно написанных полемических и критических статьях содержится то же новое осознание себя, как „дворянина во мещанстве“, „писателя-мещанина“, принадлежащего „к роду среднего состояния, состояния почтенного, трудолюбивого и просвещенного“.

Это осознание ведет и к характерной смене образов художественного творчества. Средневековый рыцарь, гордый феодал „маленьких трагедий“ обертывается кротким и смиренным потомком „знаменитого рода Белкиных“, незадачливым „сочинителем“ (вспомним, — „я неизвестный стихотворец“), Иваном Петровичем Белкиным, нищим хозяином жалкого села Горюхина.

В создании иронического, во многом прямо автопародийного образа автора „Повестей Белкина“ и „Истории села Горюхина“ процесс социального переосознания себя Пушкиным находит законченное художественное воплощение.

Вокруг осознанной в себе поэтом новой социальной личности группируется второй, „реалистический“, цикл произведений болдинской осени 1830 г.: „Повести Белкина“, „История села Горюхина“, стихотворение „Румяный критик мой...“, „Домик в Коломне“, „прозаические“ строфы „Путешествия Онегина“.

Отличительными признаками почти всех произведений, входящих в состав этого второго цикла, является их выраженно-пародический характер. Подобно тому как в облике Белкина поэт пародирует и свое социальное состояние и свой творческий путь,—в большинстве произведений второго цикла пародируются „высокие“ героические образы как самого Пушкина, так и его недавних литературных кумиров. В „Гробовщике“ спародирован „Каменный гость“; фабула и герои „Барышни-крестьянки“ пародийно близки фабуле и героям „Евгения Онегина“; столь „милый“ Пушкину образ его Татьяны пародируется не только в героине „Метели“, но и в пригожей и мечтательной мещаночке Параше из „Домика в Коломне“, произведения, завершающего линию „Графа Нулина“—линию пародического снижения сюжета и форм „высокой“—и классической и романтической—поэмы; в главе о „Путешествии Онегина“,

как уже указывалось, дана, по признанию самого Пушкина, „шутливая пародия“ на байроновского Чайльд-Гарольда; в „Истории села Горюхина“ содержатся несомненные элементы пародии (начиная с самого заглавия) на „Историю Государства Российского“ Карамзина, и т. д.

Однако помимо только-что указанного, до известной степени негативного значения „Повестей Белкина“, „Домика в Коломне“, „Истории села Горюхина“,—все эти произведения знаменуют собой и огромный поступательный сдвиг в творчестве Пушкина, подготавливающийся всей эволюцией его творческого сознания и его социального бытия.

Как и в своем классовом самосознании, поэт переходит во всех этих произведениях от „возвышающего обмана“ мечты к „тме низких истин“, к действительности—окончательно закрепляется на позициях „прозы“—реализма.

Это ознаменовывается, прежде всего, обращением Пушкина к прозаической, в собственном смысле этого слова, форме. Тенденция к творчеству в прозе, первым сигналом которой была прозаическая реплика „поэта“, завершающая разговор с книгопродавцем, со времени „Разговора“ неуклонно нарастает в Пушкине. Прямым выражением этой тенденции является создаваемая им как раз в год „Разговора“ промежуточная композиция „романа в стихах“. Однако компромиссная форма „Онегина“ скоро начинает не удовлетворять Пушкина. В лирических отступлениях третьей главы (1824 г.) он уже мечтает о романе в прозе, создание которого „займет“ его „закат“—завершит, увенчает его творчество. В 1827 г. в „Арапе Петра Великого“ Пушкин принимается за осуществление этой мечты (см. еще прозаическую вставку в стихотворении „Череп“, 1827 г., прозаические сцены в „Борисе Годунове“). Однако, и „Арап“, и ряд прозаических набросков 1829—1830 г.г. остаются характерно незаконченными. Только в результате глубочайшего кризиса, пережитого Пушкиным в Болдине, давняя потребность его в прозаическом творчестве, наконец, находит в „Повестях Белкина“, в

„Истории села Горюхина“ свое полное художественное воплощение.

Созданием прозы, как художественной формы, завершается тот процесс „прозаизации“ поэтом действительности, корни которого уходят в „Разговор“, в первые приступы к „Евгению Онегину“.

Тот же переход от „поэзии“ к „прозе“, от „мечты“ к „действительности“ мы можем наблюдать и на всех остальных элементах болдинского реалистического цикла.

„Маленькие трагедии“ отнесены в далекое прошлое, в давнопрошедшие времена. „Повести“, „Домик в Коломне“ связаны с пушкинской современностью, происходят в настоящем, а если даже и в прошлом, то отделенном от настоящего десятком-двумя лет не более. Действие „маленьких трагедий“ разворачивается в рыцарском германском замке, на средневековом испанском кладбище, на улицах старого Лондона; любовные ожидания и призывы поэта обращены в потустороннее. Действие „Домика в Коломне“ происходит в точно определенном районе современного Петербурга; действие „Повестей“, „Истории“ совершается подчеркнуто *здесь* („Смотри, какой *здесь* вид...“), — в пределах деревенского „окологка“ — в самом Горюхине и его ближайших окрестностях.

Герои „маленьких трагедий“ — благородные рыцари, испанские гранды, прекрасные благородные испанки и т. д. Действующие лица „Повестей“ — обыкновенные обитатели горюхинского окологка, заурядные соседи-помещики. Больше того, в „Повестях“, в „Истории“, в „Домике в Коломне“ поэт в выборе своих героев выходит за пределы дворянского, помещичьего класса. Параша „Домика в Коломне“ — смиренная мещаночка; „станционный смотритель“ — мелкий чиновник, ничтожный коллежский регистратор, „гробовщик“ и его соседи — мелкие городские ремесленники; героиня „Русалки“ — крестьянка, дочь мельника. Наконец, в „Истории села Горюхина“ вовсе нет обособленных действующих лиц. Героем „Истории“ является весь крепостной коллектив, лишенный всяких индивидуальных паспортов, всяких, „особых примет“ — и в своей наружности, и в

своих поступках — безымянный сельский „мир“ горюхинцев.

Действующим лицам соответствуют действия, ими совершаемые. В „возвышающем“ мире мечты — любовь, которая не ослабевает и после смерти, высокие преступления, мистические экстазы, героические страсти и порывы. В горюхинской действительности — мужичок, торопящийся схоронить умершего ребенка („скорей, ждатель некогда!...“), монотонная повторность вечного помещичьего календаря: „4 мая. Снег. Тришка за грубость бит. 6 — корова бурая пала. Сенька за пьянство бит. 8 — погода ясная. 9 — дождь и снег. Тришка бит по погоде“.

Маленькие трагедии, болдинская лирика были созданы в результате полной погруженности поэта в самого себя, ухода от людей и реальности, предельного индивидуализма. В „Повестях Белкина“, в „Истории села Горюхина“ Пушкин выходит из „феодалного вертепа“ замкнутой в себе души, возвращается к людям, к „людскому стаду“, вслушивается, „ищет смысла“ в „мышьей беготне жизни“ — скудной горюхинской действительности.

Соответственно двойному отношению к людям, к действительности автора „Маленьких трагедий“ и автора „Повестей“ и „Истории“, эти два ряда произведений различаются между собой и по тем методам художественного творчества, которые лежат в их основе. „Маленькие трагедии“, примыкающая к ним болдинская лирика — „плод мечты“ поэта, глубоко ушедшего в себя, в свои „уединенные“ творческие сны, „забывающего“ окружающее — „низкую“ действительность, — из самого себя выпрадающего новый ирреальный мир — „возвышающий обман“ „воображенья“. Наоборот, в основе „Повестей Белкина“, „Истории села Горюхина“ лежит иронически подчеркиваемый самим поэтом „недостаток воображенья“ — „смирненная“ передача реальной жизни, запись „слышанных“ „справедливых“ „историй“ (предисловие к „Повестям“), документальные выписки из „ревизских сказок“ (предисловие к „Истории“) — метод художественного реализма, стоящий на грани натуралистического воспроизведения действительности, а в та-

ких вещах, как „История села Горюхина“, как стихотворение „Румяный критик мой“... даже переступающий эту грань.

Наконец, действительность белкинского Горюхина отличается от мира „Маленьких трагедий“ и болдинской лирики и своим основным колоритом.

Как мы уже отмечали, и „Маленькие трагедии“, и болдинскую лирику проникает одна тема — тема обреченности и смерти. Для всего неизбежен роковой трагический исход. Наоборот, благополучный исход характерен для всех „Повестей Белкина“. Явление мертвого командора („Каменный гость“) влечет за собой трагическую гибель героя; явление мертвецов Адриану Прохорову оказывается всего лишь гротескным „страшным сном“ подвыпившего гробовщика. В „Барышне-крестьянке“ Пушкин пересказывает на благополучный лад трагический роман Онегина и Татьяны. Гибель Сильвио („Выстрел“) — героя-выходца из мира „Маленьких трагедий“, Владимира („Мятедь“), даже станционного зрителя является боковым эпизодом, не омрачающим общего светлого, мажорного фона „Повестей“. Рядом с драмой станционного зрителя, Сильвио, Владимира „играет младая жизнь“, —развертываются идиллические картины счастья Дуни и Минского, графа и графини Б., Марии Гавриловны и Бурмина. Во всех этих произведениях жизнелюбец — „писатель-мещанин“, осознавший свою связь с новым восходящим классом, „с третьим состоянием“, с растущей городской буржуазией, решительно торжествует в Пушкине над болезненным наплывом „декадентских“, связанных с его гибнущим дворянством, настроений и чувств.

Специфически-дворянская, поместная почва, на которую Пушкин так порывался до Болдина, на которую в Болдине ему удалось, наконец, встать, в том же Болдине обнаружила всю свою гиблость; роковым образом ушла у него из-под ног.

На постигшую его социальную катастрофу „шестисотлетний дворянин“ Пушкин ответил трагическим, „проклинающим“ действительность циклом своего болдинского творчества. „Писатель-мещанин“, поэт-профессионал

в Пушкине не только смиряется, „примиряется“ с исторической и социальной „необходимостью“ гибели дворянства („Понятна мне времен превратность, не прекословлю, право, ей...“ — „Моя родословная“), но и испытывает потребность уйти из-под обломков падающего мира, окончательно реализовать, упрочить свою связь с новой социальной действительностью, с той новой социальной средой, фактическим членом которой он себя уже осознал.

Почти сейчас же по возвращении из Болдина Пушкин пишет своему приятелю, поэту и литератору П. А. Плетневу, главному помощнику по изданию им своих произведений: „*Душа моя, вот тебе план жизни моей: я женюсь в сем месяце, полгода проживу в Москве, летом приеду к вам (в Петербург). Заживу себе мещанином, припеваючи, независимо*“ (письмо от 13 января 1831 г.). Через месяц Пушкин снова повторяет ему же: „*В июне буду у вас и начну жить en bourgeois*“ (письмо от первой половины февраля 1831 г.; курсив в обоих случаях наш — Д. Б.).

12

„Зажить en bourgeois“, „мещанином“ Пушкину в тридцатые годы не удалось.

„Смирение“, желание и попытка сопричислить себя „третьему состоянию“, „мещанству“ были последней стадией классового самосознания Пушкина. Однако, хотеть причислить себя к новому классу и мочь совершить это на самом деле — далеко не одно и то же. Вырастающее на социальном бытии поэта классовое его самосознание в этом пункте несколько опережало самое его бытие. Насколько линия теоретической мысли Пушкина здесь выпрямлена и почти схематически ясна, настолько в его жизни все было сложно, противоречиво, запутанно.

„Шестисотлетнее“ дворянство поэту было не так-то легко с себя сбросить. Несмотря на всю свою ненависть к придворной и чиновной „светской аристократии“, „светской черви“, Пушкин, как и его литературный

двойник Чарский (из „Египетских ночей“), как Володин (из отрывка „В Коломне на углу маленькой площади...“), продолжал испытывать непреодолимое тяготение к утонченным формам жизни высшего светского общества. Поэту был лестен успех его красавицы-жены в светских салонах и при дворе. Светская жизнь жены вынуждала его самого „кружиться в свете“. Жизнь не по средствам, необходимость создать себе какое-то положение, помимо презрительного в глазах „света“ звания „сочинителя“, заставили его поступить „в службу“ к царю (написание по архивным материалам „Истории Петра Великого“), неоднократно обращаться к нему за денежной помощью (долгосрочные ссуды и авансы в счет жалованья) и тем увеличивать зависимость своего положения.

В качестве реакции на все это, Пушкин в последние годы жизни, словно бы забывая свой болдинский опыт 1830 года, снова начинает мечтать „удраться“ из „свинского Петербурга“ „во-свояси“, в деревню, в то же Болдино — „жить барином-помещиком“ (в 1834 г. поэт даже принимает от отца Болдино в свое управление, но скоро вынужден от него отказаться из-за совершенной разоренности болдинского хозяйства).

Однако в то же время основным источником его существования является писательский заработок (годовой бюджет Пушкина равнялся 30 000,—жалованья он получал всего 5 000). В те же тридцатые годы процесс профессионализации Пушкина достигает своего высшего развития: Пушкин становится издателем журнала, по его собственному выражению, „пускается в журнальную спекуляцию“, будучи автором-профессионалом, становится и профессиональным журналистом — „собратом Булгарину и Полевому“.

Эта сложная перепутанность и противоречивость социального бытия Пушкина не только является причиной его трагической гибели, но и определяет основные особенности его творчества в течение последнего шестидесятилетия жизни.

В пушкинской прозе тридцатых годов и, в особенности, немногочисленных лирических стихах („Когда за

городом задумчив я брожу... , „Пора, мой друг, пора...“ и др.) продолжают звучать столь знакомые нам мотивы „побега“ из города „в обитель дальнюю трудов и мирных нег“—в деревню, в поместье. Содержание большинства его крупных произведений связано с дворянской действительностью. „Пиковая дама“ (1833 г.), „Египетские ночи“ (1835 г.), ряд незавершенных прозаических приступов и отрывков рисуют жизнь светского общества. Сюжет „Дубровского“ (1832—1833 г.)—столкновение захудалого мелкопоместного „старинного дворянства“ с крупнопоместной „новой знатью“—столкновение, в котором симпатии Пушкина всецело на стороне первого. Та же тема звучит и в „Капитанской дочке“ (1833—1834 г.)—борьба сына небогатого провинциального помещика Гринева с выходцем из петербургского света, гвардейцем Швабриным

Правда, в обоих последних произведениях немалая доля участия уделена и народу. Но народ и в „Дубровском“, и в „Капитанской дочке“ дан под характерно дворянским углом зрения. Центральным народным образом Пушкина является идеализированный образ „верного холопа“, Савельича, наоборот, „бунтующие“ крепостные в одной из глав той же „Капитанской дочки“ изображены совершенными „дураками“ (в качестве единственного подлинно-народного образа в пушкинском творчестве тридцатых годов, можно указать только на эпический образ героя-батрака из „Сказки о попе и его работнике Балде“—типичный образ русских народных сказок). Больше того, из обоих этих произведений вскрываются специфически-классовые, дворянские корни народолюбия, „демократизма“ героев. Дубровский опирается на народ, как на силу, помогающую ему вести борьбу против обездолившего его знатного и богатого Троекурова. Такую же роль играет в отношении Гринева Пугачов, помогая ему одолеть представителя социально-враждебного дворянского слоя.

В то же время дворянское содержание произведений тридцатых годов тесно связано именно с последней стадией классового самосознания Пушкина, с признанием поэтом своей деклассации, своего фактического

„мещанства“. Это отчетливо сказывается на выборе Пушкиным нового героя

Взамен великосветского „дэнди“, Онегина, центральным образом последнего периода становится или захудалый помещик (Дубровский, Гринев), или деклассированный городской „мещанин“, мелкий чиновник (Езерский из „Родословной моего героя“, Евгений из „Медного всадника“). В „Капитанской дочке“ социально снижена, опрощена и героиня, из „истинной дворянки“ Татьяны, превращающаяся в дочь капитана Миронова, который „вышел в офицеры из солдатских детей“

С особенной наглядностью этот процесс смены, превращения героя может быть прослежен на истории создания „Медного всадника“. По началу Пушкин задумывает героя „Медного всадника“ светским дэнди, чем-то вроде Онегина (одно время он прямо хотел его сделать Онегиным). Однако, в окончательной редакции Пушкин отказывается от этого, делает своего героя мелким чиновником, обезличенным, заурядным „коллежским регистратором“

И это пересоздание, опрощение героя яosit у Пушкина глубоко сознательный характер. В черновиках „Медного всадника“ поэт прямо противопоставляет своего нового героя Евгения и Евгению Онегину, и вообще всей галлерее героев своих предшествующих произведений:

...человек он не военный,
Не бунтовщик, не Дон-Жуан,
Не демон, даже не цыган...

Евгений „Медного всадника“ — не военный („Кавказский пленник“), не цыган (Алеко), не бунтовщик (Мазепа), не демон, не Дон-Жуан (Онегин), а бедный чиновник — деклассированный „дворянин во мещанстве“ — новый, опрощенный, демократизированный герой, демонстративно вводимый Пушкиным в поэзию: „В списках целого Парнаса героя нет такого класса“ (см. в „Родословной моего героя“ ироническую отповедь Пушкина „критику“, упрекавшему его за выбор „ничтожного героя“).

В 1825 г., в период „Цыган“, сделать своего героя „чиновником“ для Пушкина, как мы вспомним, было равносильно тому, чтобы уничтожить самую поэму. В 1833 г. он пишет поэму как раз с героем-чиновником.

В „Капитанской дочке“ мы имеем не только сходное превращение героя, но и прямое противопоставление нового героя герою старому. Швабрин и Гринев представляют собой почти полную и психологическую и фабульную аналогию Онегину и Ленскому. Однако в „Капитанской дочке“ герои композиционно меняются местами: центральной фигурой романа является Гринев, Швабрин — лицо эпизодическое. Равным образом симпатии автора явно на стороне Гринева; Швабрин очерчен резко-отрицательно — „изменником“ (хотел сыграть при Пугачеве характерную роль представителя „новой знати“ — временщика) и „злодеем“. Героиня идет не за Швабриным, а за Гриневым, полным торжеством которого над Швабриным и заканчивается роман. Только в противоположность оторвавшемуся от поместной почвы, воспитанному в „Германии туманной“ Ленскому, „недоросль“ Гринев органически связан с деревней, с помещьем, с землей.

В наброске Пушкиным своих героев тридцатых годов бросается в глаза и еще одна особенность. Героев двадцатых годов Пушкин почти не определяет в социальном отношении. Все они, бесспорно, — дворяне, но и только. Героям тридцатых годов Пушкин дает совершенно отчетливую социальную характеристику. Молодой Дубровский, молодой Гринев, герой „Моей родословной“ и др.—все это „правнуки бедные могучих предков“, „бояр старинных потомки“, „обломки униженных, дряхлеющих родов“. Даже относительно совершенно омещанившегося Евгения из „Медного всадника“ Пушкин считает необходимым отметить, что происходил он от „исторических предков“, имя которых, как и имя „бояр“ Пушкиных, „блистало в минувши времена“ и „прозвучало под пером Карамзина“.

Но наряду с памятью о „шестисотлетнем дворянстве“ своих героев в творчестве Пушкина тридцатых годов сквозит подчас и явно ироническое отношение к этому

„шестисотлетнему дворянству“. Строфы о предках в „Родословной моего героя“ (1833 г.) проникнуты тонким юмором. В одном из набросков к „Египетским ночам“ (1835 г.) Пушкин дает насквозь ироническое изображение обедневших князей „Рюриковой крови“, которые, „как известно, ныне запашут сами и, встречаясь друг с другом на своих бороздах, отряхают сохи и говорят: „Бог помочь, князь Антип! Сколько твое княжое здоровье сегодня напало? — Спасибо, князь Ерема Авдеевич“.

Но особенно любопытен в этом отношении образ мещанина Франца („Сцены из рыцарских времен“, 1835 г.), сына буржуа, торговца сукнами, который „стыдится своего состояния“, своего „презренного, мещанского имени“, порывается к „господам“, поступает на службу в рыцарский замок, где его презирают и где он утрачивает свое прежнее независимое положение. В образе Франца, которого Пушкин наделяет многими своими чертами, он словно бы пересмеивает свое собственное влечение в высший свет, ко дворцу.

Упадок „боярских родов“ — старинного дворянства — продолжает вызывать в Пушкине в тридцатые годы чувства живейшей скорби, сожаления. „Мне жаль, что тех родов боярских бледнеет блеск и никнет дух“, восклицает поэт в „Родословной моего героя“. Тема вызова „обидевшей“ социальной действительности, тема бунта является одной из настойчивых тем его произведений тридцатых годов. Тема бунта лежит в основе „Дубровского“, „Медного всадника“, творческим зерном которого послужило восстание декабристов (см. интерпретацию „Медного всадника“ в моей книге „Социология творчества Пушкина“); она же в несколько ином повороте составляет сюжет „Пиковой дамы“, герой которой, „с профилем Наполеона“, нарушая законы естества, силой хочет вырвать у жизни богатство и власть. Однако характерно, что бунт героев всех этих произведений или происходит в состоянии „безумия“, или кончается „безумием“, гибелью.

В тесно-примыкающем к „Медному всаднику“ стихотворении „Не дай мне бог сойти с ума“... (1833 г.)

Пушкин прямо молит о недопущении его самого до подобного „безумия“

В той же „Родословной моего героя“ Пушкин, в явном и весьма характерном противоречии со своими собственными планами на жизнь, развиваемыми им после Болдина в письмах к Плетневу, выражает огорчение, что русское дворянство „из бар лезет в tiers état“ Однако в то же время сам он не только „смирится“ перед исторической неизбежностью этого „буржуазного перерождения“ русского барства, но и „примирится“ с новой, идущей на смену старому дворянскому укладу буржуазной действительностью.

Так, грустя в Мыслях на дороге (1833—1835 г.) об умирании старой, дворянской Москвы, Пушкин тут же утешается картиной новой социальной жизни, возникающей „у гробового входа“, на развалинах того класса, к которому он принадлежал по рождению и гибель которого пережил так остро и тяжело: „Но Москва, утративши свой блеск аристократический, процветает в других отношениях: промышленность, сильно покровительствуемая, в ней оживилась и развилась с необыкновенной силой. Купечество богатеет и начинает селиться в палатах, покидаемых дворянством. С другой стороны, просвещение любит город, где Шувалов основал университет по предначертанию Ломоносова“

„Безумному“ бунту Евгения против Петербурга, против „окна в Европу“ (есть любопытные сведения, что в первоначальном тексте „Медного всадника“ Евгений произносил целый длинный монолог, в котором „слишком энергически звучала ненависть к европейской цивилизации“) Пушкин противопоставляет „чудотворное строительство“—культурный европеизм империи Петра—Николая, которая „покровительствует“ промышленности и просвещению—миру новых, сменивших старый, феодальный, „боярский“ строй, буржуазно-капиталистических отношений.

Эта же смена феодального мира миром буржуазным должна была составить основное содержание одного из самых последних замыслов Пушкина, нашедшего свое частичное воплощение в так называемых „Сценах из

рыцарских времен“ Сочувствие Пушкина здесь всецело на стороне уже упомянутого нами мещанина Франца, который, преодолев свое влечение к рыцарям, изображаемым Пушкиным достаточно непривлекательными чертами (соперник Франца, граф Ротенфельд, по плану, — „олицетворенная посредственность“), становится во главе движения, разрушающего с помощью пороха и — „другой артиллерии“ — книгопечатания средневековую рыцарскую культуру

От примирения с новой социальной действительностью к симпатии, сочувствию ей — таков намечаемый „Сценами“ ход дальнейшей идеологической и творческой эволюции Пушкина, остановленный его безвременной смертью

Если в содержании пушкинского творчества тридцатых годов мы сталкиваемся с причудливым переплетением старых „дворянских“ элементов с новыми „буржуазными“, то в основных установках своего стиля Пушкин в тридцатые годы настойчиво следует по тому „мещанскому“ пути, на который он встал „Повестями Белкина“ и „Историей села Горюхина“

„Поэзия, кажется, для меня иссякла. Я весь в прозе...“, — пишет Пушкин в 1834 г. (письмо к А. К. Фукс от 19 октября 1834 г.)

Действительно, стихотворная форма в творчестве Пушкина тридцатых годов явно вытесняется прозой. Больше того, в своих прозаических произведениях Пушкин не удовлетворяется весьма распространенным в его время видом „поэтической прозы“ (термин Батюшкова) типа повестей Марлинского, изобилующих романтической орнаментикой всякого рода — метафорами, сравнениями и пр., — или типа ритмизованной прозы Гоголя. Пушкин ставит себе специальную задачу до конца „прозаизировать“ прозаическую форму, выработать особый вид чисто „прозаической“ прозы — „ясной“, „точной“, „краткой“ — „языка мыслей“

По справедливым словам Вяземского, Пушкин-прозаик „крепко-на-крепко запер себя в прозе, так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему“. Непосредственное наблюдение Вяземского подтверждается научным анализом:

„В его прозе едва ли найдется хоть какой-нибудь признак, по которому можно было бы догадаться, что он поэт“,—пишет акад. Ф. Е. Корш.

Стремление к лишенной каких бы то ни было „поэтических“ „ответшалых украшений“, отличающейся „прелестью нагой простоты“ прозаической форме диктовалось все той же потребностью в объективном, строго-реалистическом воспроизведении действительности, потребностью, которая, как мы знаем, возникает в Пушкине к концу первой половины двадцатых годов, а в тридцатые становится преобладающей тенденцией его творчества.

Стиль художественного реализма является основным пушкинским стилем тридцатых годов.

Этому не противоречит фантастическая фабула „Пиковой дамы“, отчасти „Медного всадника“. В обоих этих произведениях фантастика находит чисто реалистическое истолкование: погоня „медного всадника“ за Евгением—бред безумца; все, что происходит с Германом, продиктовано его воспаленным воображением маниака (в частности, над главой „Пиковой дамы“, повествующей об явлении Герману мертвой старухи, поставлен иронический эпиграф, жестоко осмеивающий всяческую мистику и чертовщину).

Стремясь изображать жизнь „такою, какою она была в действительности“, заставить действительность говорить саму за себя, Пушкин не останавливается даже перед тем, чтобы включать в свои прозаические произведения подлинные документы. Так, в одну из глав „Дубровского“ он вводит подлинное судебное решение того времени, произведя только необходимую замену имен. Работая над „Капитанской дочкой“, он не только знакомится с архивными делами о Пугачеве, но уезжает на Волгу и в Оренбург,—в места, с которыми связано действие его романа.

Это стремление к полной объективности в передаче действительности, все усиливаясь, последовательно выводит Пушкина и за пределы художественной прозы, всегда неизбежно заключающей в себе некоторый элемент „выдумки“ (фабула, художественные образы и т. п.).

После знакомства с материалами по пугачевщине и поездки по пугачевским местам Пушкин испытывает потребность „оставить вымысел“ (письмо к Бенкендорфу от 6 декабря 1833 г.), забрасывает на несколько лет почти совершенно законченную „Капитанскую дочку“ и пишет чисто историческое исследование „История Пугачева“ (1833 г.). Последние годы его жизни заняты подготовкой в „Истории Петра Великого“.

Те же тенденции к объективности, реализму, к „прозе“, проявляются и в стихотворных произведениях Пушкина тридцатых годов.

От лирики (чисто лирические стихотворения в тридцатые годы насчитываются единицами) поэт переходит к эпическим жанрам („Песни западных славян“, 1832 г., „Сказки“, 1831—1834 г., пародическая народная баллада „Гусар“, 1833 г. и др.). Желание избежать „условных украшений стихотворства“ обращает его даже в лирических вещах к белому стиху („Мицкевич“, 1834 г., „Вновь я посетил...“, 1835 г.). В „Медном всаднике“ сталкиваемся с „прозаизированием“ Пушкиным жанра высокой эпической поэмы. Если „Полтава“ представляет своеобразное сочетание высокого эпического жанра с жанром „романтического стихотворения“,—в „Медном всаднике“ в эпическую раму вставлена мещанская „петербургская повесть“.

Обращение Пушкина к прозе было исключительно важно и еще в одном отношении.

Поэзия была по преимуществу дворянским родом художественного творчества. Дворянская классическая литература XVIII века культивировала исключительно стихотворную форму. В полемике „литературных аристократов“ с разночинцами первые выступали, как представители „чистого искусства“, т. е. стихотворных жанров, противопоставляя их „торговой прозе“ журналистов, в частности, пользовавшимся огромным литературным и коммерческим успехом романам Булгарина. Успех прозы Булгарина и др. объяснялся тем, что к этому времени читательская аудитория все более утрачивала свой специфически-дворянский характер, все шире включая в свой состав чиновничество,

разночинскую интеллигенцию, купечество, городское „мещанство“. К стихам новая аудитория относилась с явным холодком. В статье, напечатанной в первом номере пушкинского „Современника“, Гоголь констатирует „всеобщее равнодушие к поэзии“. Несколько ранее это же отмечал и сам Пушкин, противопоставляя весьма ограниченному кругу „любителей поэзии“ обширную аудиторию читателей романов, которые „читает и литератор, и купец и светский человек, и дамы, и горничные“.

Переходя от стихов к прозе, к „романам“, Пушкин не только переходил с позиций „литературного аристократства“ на почву „мещанской“ литературы, но и завоевал себе новую—и более обширную, и более демократическую („и литератор, и купец, и горничные“), читательскую аудиторию. Одиноким поэт конца двадцатых годов превращался в популярного прозаика.

О чрезвычайно широком диапазоне читательской аудитории Пушкина-прозаика говорит хотя бы успех „Пиковой дамы“, которая, по свидетельству современника, „произвела всеобщий говор и перечитывалась от пышных чертогов до скромных жилищ“.

Мы имеем право пойти еще дальше и прямо утверждать, что наибольшее число своих новых читателей Пушкин находил именно среди обитателей „скромных жилищ“. Именно из обитателей „скромных жилищ“—петербургских обывателей, городского мещанства—стояли те толпы (сочувствия жителей „пышных чертогов“ были, как известно, по преимуществу, на стороне Дантеса), которые теснились перед домом умиравшего Пушкина в последние часы его жизни.

1930 г.

ЗНАЧЕНИЕ ПУШКИНА

(К постановке вопроса)

1

В понимании нами художественной литературы, ее сущности, ее природы пользовалась в недавнее время большим влиянием точка зрения,—„переверзевской школы“. Согласно ей, писатель в своем художественном творчестве показывает нам не мир, не действительность, а свои классовые *ощущения*, классовые *восприятия*. И за пределы этих классовых восприятий никакой писатель выйти не может. Отсюда возникла пресловутая теория „маскарада“ Каких бы героев,—гласила она, ни изображал, скажем, писатель-дворянин, будет ли он изображать буржуа, крестьян, рабочих,—все это будут переодетые дворяне.

Нет нужды напоминать, до каких нелепостей довели эту теорию ее рьяные последователи. Всем, вероятно, памятно, как один из них даже в лошади, изображенной Львом Толстым в „Холстомере“, разоблачил переодетого толстовца. На всем этом сейчас уж нет нужды останавливаться. Сейчас всем уже ясно, что при таком толковании основной марксистский тезис о классовой обусловленности творчества писателя извращался самым уродливым образом.

Прямо противоположны этим теориям ленинские установки, ленинский подход к пониманию сущности художественной литературы.

Подход Ленина к литературе образует полное единство с его основными, философскими установками, с его теорией познания. Борясь с реакционной философией

„махизма“, скатывающейся под видом самоновейшего философского учения на позиции берклеанства — философского идеализма начала XVIII столетия, — Ленин противопоставляет махистам подлинно-материалистическое понимание действительности, основанное на диалектическом материализме Маркса и Энгельса.

Мы ощущаем только наши ощущения. За пределами ощущений ничего нет, никакой материальной действительности не существует. Ощущения суть подлинные элементы мира. Такова точка зрения махистов.

Нет, — отвечает Ленин, — источником наших ощущений, нашего познания мира являются вещи, объективно, т. е. вне и независимо от нашего сознания существующая действительность, материя. Наши ощущения суть образы, копии, более или менее полные, более или менее точные отражения вещей, объективной материальной действительности.

Совершенно таким же образом Ленин подходит и к литературе.

Литература является не записью субъективных ощущений того или иного писателя, а отражением объективно-существующей социально-исторической действительности, его окружающей, ему современной.

Конечно, это ни в малейшей мере не снимает необходимости классового анализа литературы. Прежде всего, сама действительность — историческая действительность — классовая; художник в классовом обществе, как бы велик он ни был, отражает всегда лишь некоторые стороны действительности, воспринимаемой им в меру его классового горизонта; наконец, отражаемая его творчеством действительность воспринимается им под известным классовым углом зрения. Из положения: писатель отражает действительность — вытекает сейчас же необходимость показать, какие стороны действительности отражаются в его творчестве, глазами какого класса он видит действительность, определить угол классового преломления.

Во всем этом и заключается конкретный социологический анализ явлений литературы, но выбрасывать из этого анализа самое *действительность*, забывать

о ней, подменять ее только классовыми *ощущениями* писателя, абсолютно нельзя.

Основная философская линия, определяющая подход Ленина к литературе, нашла свое полное выражение в его замечательных статьях о Толстом. В статье „Лев Толстой как зеркало русской революции“, Ленин пишет:

„Сопоставление имени великого художника с революцией, которую он явно не понял, от которой он явно отстранился, может показаться, на первый взгляд, странным и искусственным. Не называть же зеркалом того, что, очевидно, не отражает явления правильно? Но наша революция—явление чрезвычайно сложное... И если перед нами действительно *великий* художник, то *некоторые* хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях“. В другой статье о Толстом „Л. Н. Толстой и его эпоха“ Ленин так определяет действительность, отраженную Толстым в его творчестве: „Эпоха, к которой принадлежит Л. Толстой и которая замечательно рельефно *отразилась* как в его гениальных художественных произведениях, так и в его учении, есть эпоха после 1861 и до 1905 г.г.“ (курсив везде наш Д.—Б.).

Ленинский подход к литературе, ленинская основополагающая установка не только выводят нас из того глухого угла, в который пыталась загнать марксистское литературоведение теория и методология „переверзевщины“ и смыкающегося с ними меньшевистствующего идеализма, но и дают возможность разрешить одну чрезвычайно важную и до сих пор, в сущности, не могущую быть разрешенной проблему—значимости писателя за пределами его класса.

В самом деле, положим, с помощью социологического анализа мы определим классовый генезис, классовую принадлежность писателя, в нашем случае—Пушкина. Разные исследователи определяли ее по-разному. Одни видели в нем идеолога „старой родовитой аристократии“; другие—представителя „обуржуазивающегося среднего интеллигентного дворянства“, третьи—„раннего выразителя тенденций помещичьей буржуазности,—капиталистических тенденций прусского типа“.

На каком бы из этих толкований мы ни остановились, ни одно из них не объясняет того, почему Пушкин дорог и велик и нужен для нас, для наших дней.

К какому бы из слоев дворянского класса, или даже буржуазии (были попытки сделать Пушкина идеологом и тех или иных слоев буржуазии) Пушкин ни принадлежал—все эти слои являются чем-то исторически-ограниченным, давно отжившим, канувшим в небытие. Все оттенки дворянской идеологии, как и идеологии буржуазной для нас не только чужды, но и прямо враждебны.

Чем же объяснить, что мы продолжаем наслаждаться творчеством Пушкина? А ведь Пушкин был одним из любимейших писателей Ленина. Не объяснять же это только каким-то художественным дурманом, гипнозом великого таланта, замечательным формальным мастерством Пушкина. Ни один марксист так объяснять сущность явления, конечно, не может.

И надо прямо сказать, что вне основной ленинской установки причины продолжающегося значения для наших дней писателей-классиков, представителей чуждых и враждебных нам классов и классовых идеологий никак не могут быть поняты и объяснены.

Ленин с исключительной убедительностью показал „глубокую реакционность“ идеологии Толстого,—порождения „патриархальной русской деревни“ и он же писал, что Толстой создал „художественные произведения, которые всегда будут ценимы и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни, свергнув иго помещиков и капиталистов“.

Как примирить это?

Примирить это можно только значительностью той эпохи, которую с гениальной силой отразил Толстой в своих творениях, „эпохи подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками“. Значение Толстого прямо пропорционально значению отраженной им действительности: „Его мировое значение, как художника,—пишет Ленин,—его мировая известность как мыслителя и проповедника, и то и другое, отражает по своему мировое значение русской революции“.

Равным образом понять значение для нас Пушкина мы сможем только тогда, если ответим на вопрос, *какую действительность, какую историческую эпоху отразил он в своем творчестве.*

2

Богатство, оставленное нам Пушкиным, так велико, что мы невольно забываем, что настоящая его литературная работа, продолжалась немногим больше пятнадцати лет и была прервана совершенно насильственно.

Нам, кажется, что круг его развития естественно завершен, что он сделал все, что мог. Так думал уже Белинский в начале 30-х годов, т е еще при жизни Пушкина (позднее он отошел от этой своей точки зрения), считая, что двадцатыми годами—Евгением Онегиным“ и „Борисом Годуновым“ развитие Пушкина совершенно закончилось. А ведь после этого Пушкин написал такие совершеннейшие свои вещи, как „Капитанская дочка“ или „Медный всадник“

В бумагах Пушкина сохранились следы одного замысла, показывающего нам как бы мог и мог еще расти Пушкин. Частичной обработкой этого замысла является отрывок, известный под названием „Сцен из рыцарских времен“ Однако он способен дать очень слабое представление о всем замысле в целом.

В задуманном им произведении Пушкин ставит перед собой огромную социальную тему о смене двух формаций, двух культур—переходе от средневековья к новому времени, к новому буржуазному обществу.

Рыцарский замок,—средневековая культура *взрывает* при помощи изобретения пороха и книгопечатания (Пушкин называет последнее—„другой артиллерией“).

В постановке этой темы Пушкин к концу своей жизни вскрыл, осознал, сформулировал то, что по существу является основным стержнем, двигателем всего его творческого развития.

Пушкинская эпоха—эпоха русской действительности первых четырех десятилетий XIX века,—конечно, не

была средневековьем в собственном, тем более хронологическом, смысле этого слова.

Процесс дефеодализации русской действительности начался гораздо раньше. Одним из наиболее рельефных проявлений его было петровское время. В XVIII веке программа переустройства ставится сверху Екатериной II. Однако эмансипаторские жесты Екатерины II, бывшей в переписке с самыми передовыми французскими философами „века просвещения“ нисколько не мешали ей быть в своей стране носительницей самого безудержного деспотизма.

В своей известной пародийной „Русской истории“ поэт Алексей Толстой посвятил этой переписке Екатерины с философами несколько весьма ядовитых строф:

„Madame, у вас на диво
Порядок расцветет“,
Писали ей учтиво
Вольтер и Дидерот.
„Лишь надобно народу,
Которому вы мать,
Скорее дать свободу,
Скорей свободу дать“.
„Messieurs“, им возразила
Она, „Vous me comblez“—
И тотчас прикрепила
Украинцев к земле...

Эта смесь французской, европейской, т. е. буржуазной фразы с азиатской крепостнически-феодальной практикой была характерна не только для Екатерины, но и для ее внука, современника и прямого ненавистника Пушкина,—Александра I. Александр I также произносил французские конституционные фразы в польском сейме, а всю Россию придавил в это время каблуком аракеевского сапога.

Однако то, что эти фразы все-таки произносились, не могли не произноситься, говорит, насколько необходимость перестройки социальной жизни страны стала исторически-неизбежной, настойчиво требовала своего

осуществления. Наоборот, то, что дело ограничилось только фрягами, показывает всю меру косности, реакционности правящей крепостнической верхушки, всю действительную социальную отсталость русской жизни того времени.

В самом деле, несмотря на европеоподобную внешность, на европеизированный верхний общественный слой, в своих социально-экономических основах Россия эпохи Пушкина продолжала оставаться целиком в пределах старого средневекового строя. Господствующей экономической формой было „средневековое землевладение“. Политический аппарат—российское самодержавие, тесно связанное с крупным крепостническим дворянством,—носил совершенно азиатский характер.

Между тем, историческое развитие, двигавшееся в направлении перестройки средневековой России на новых буржуазных началах, шло неудержимо вперед. Россия все больше вовлекалась в мировой торгово-капиталистический оборот, все увеличивались в стране элементы капитализма.

Однако капиталистические элементы хотя они уже и имелись в России, были еще чрезвычайно слабы. Такой крепкой, могучей буржуазии, как в Англии или Франции, у нас еще не было. Тем не менее элементы капитализма все более стали просачиваться в поры старого строя, старых производственно-экономических форм, разлагать, разрушать их изнутри.

Рост хлебного вывоза за границу превращал старое полунатуральное крепостное хозяйство в фабрику для производства хлеба. Новые буржуазно-капиталистические отношения проникали в крепостной строй. В новых условиях старый подневольный, крепостной труд становился невыгодным для помещиков. В этом—экономические корни „освободительной“ дворянской идеологии первых двух десятилетий XIX века, охватившей с наибольшей силой круги среднего дворянства, особенно болезненно ощущавшего потрясения, вызываемые проникновением в крепостное хозяйство новых отношений.

Поперек этому стояло самодержавие, органически связанное с интересами крупнейших крепостников. Надо было сбросить самодержавие.

Так сложилась дворянская революционная программа выразившаяся в движении декабристов—революционеров-дворян, борющихся за новые буржуазные отношения.

3

В первый период своего творчества Пушкин оказывается вместе с декабристами, на аванпостах политической борьбы за установление нового буржуазного строя.

Социальная база пушкинского вольнолюбия, пушкинской близости к декабристам, как мы показали в предыдущей статье, носила несколько особый характер.

Ни сам Пушкин, ни его семья, не были связаны с капитализирующимся помещичьим хозяйством. Пушкины принадлежали к оскудевшим потомкам старой знати—московских бояр XVII столетия, вытесненных с командных экономических и политических высот новой послепетровской, петербургской знатью, сплотившейся вокруг трона.

Субъективно, именно в этой социальной „обиженности“ и коренилось вольнолюбие, революционные настроения Пушкина.

Именно эта ненависть к новой знати и покровительствовавшему ей политическому режиму толкала поэта в ряды декабристов. По крайней мере, именно так сам Пушкин осмыслял, как мы видели, декабрьское движение.

Эту субъективную настроенность Пушкина, конечно, необходимо учитывать при рассмотрении его творчества: ею объясняются многие элементы последнего.

Но, независимо от этой субъективной настроенности, по объективному значению, по объективному смыслу Пушкин, выражая в своем творчестве идеологию декабристов, отражал борьбу передовых слоев дворянства за новые буржуазные отношения.

Идеологию дворянского вольнолюбия Пушкин выражает уже в первой своей поэме „Руслан и Людмила“, Как сказано, никакой прямой политической направленности поэма эта не имеет. Правда, косвенно, бросая

вызов старым, отжившим литературным формам, весело издеваясь над ними, их пересмеивая, Пушкин бросал вызов и всему породившему их старому строю, строю XVIII века. Но этой, все же, в основном, чисто литературной сокрушительностью „Руслана и Людмилы“ значение поэмы отнюдь не ограничивается. Основная характерная особенность поэмы заключается в ее так называемой „народности“, выразившейся в языке, в материале, заимствованном из народных сказок и т. п.

Сейчас для нас эта сторона поэмы совершенно неощутима. К языку Пушкина мы так привыкли, что другого, до-пушкинского языка и вообразить не можем. С другой стороны, нам сейчас слишком бросается в глаза чисто-литературный, эстетизированный характер „народности“ „Руслана и Людмилы“. Но в эпоху самого Пушкина даже и такая, по существу совершенно „невинная“ „народность“ выглядела угрожающим демократизмом, грубым и резким вторжением „мужика“ в круг благородного российского дворянства. Вспомним отзыв одного из консервативных критиков „Руслана и Людмилы“, который, „предполагая невозможное возможным“, возмущенно сравнивал пушкинскую поэму с „гостем в армяке и лаптях“, — „втершимся в московское Благородное собрание“.

Невозможное оказалось возможным: в московское Благородное собрание—ныне Дом союзов—вошел и колхозник в армяке и рабочий в блузе.

Пусть мы не будем здесь ложно поняты. Конечно, мы ни в какой мере не хотим сопоставлять юношескую поэму Пушкина и нашу революцию, но в такой исторической перспективе особенно отчетливо видно, насколько демократизм поэмы был для того времени прогрессивным, насколько Пушкин стоял в ней на линиях исторического развития, шел с историей.

Если в „Руслане и Людмиле“ нет политической направленности, то прямая политическая заостренность, написанных одновременно с поэмой „вольных стихов“ Пушкина носит совершенно обнаженный характер.

Как и „народность“ „Руслана и Людмилы“, революционность вольных стихов Пушкина нами также сейчас

мало ощутима. Стихи его современника, вождя Северного общества, одного из пяти повешенных—Рылеева, по существу своему, были гораздо революционнее. Однако, для того времени стихи Пушкина, благодаря исключительной силе своего чисто художественного воздействия, звучали едва ли не революционнее рылеевских.

Те элементы „вольных стихов“, которые бросаются нам сейчас в глаза своей умеренностью, для революционно-настроенных современников Пушкина оставались в тени, заглушаемые революционными, лозунговыми местами его стихов, благодаря необычайной неслыханной дотоле художественности своего выражения звучавшими с исключительной силой.

Яркий пример тому—стихотворение „Кинжал“. Современный нам исследователь, конечно, прежде всего, обратит внимание на даваемый в нем Пушкиным резко-отрицательный образ вождя французских якобинцев—Марата. А для наиболее революционно-настроенных из всех декабристов деятелей Общества Соединенных Славян, эти стихи были всеобразной школой цареубийства. Как раз ими они агитировали тех, кого выдвигали на роль убийц Александра I.

Всем этим объясняется то, что именно стихи Пушкина, а не Рылеева фигурируют в показаниях и мемуарах декабристов, в качестве особенно могучего орудия идеологической зарядки, идеологического воздействия.

Этим же объясняется, что не Рылеев, наиболее революционные вещи которого—послание „К временщику“, поэма „Войнаровский“—преспокойно печатались с разрешения цензуры, а именно Пушкин за свои стихи и эпиграммы, расходившиеся нелегально, в списках, был наказан царем: почти первым из всех декабристов понес политическую кару—ссылку.

Такой же популярностью, как „вольные стихи“, пользовались и „романтические поэмы“ Пушкина. Подобно „Руслану и Людмиле“ поэмы не имели прямой политической направленности, но в самом их стиле—романтизм в его байроническом варианте—Пушкину удалось дать литературное выражение вольнолюбивым дворянским настроениям эпохи.

В неопределенно-мятежных порывах Пленника и Алеко, бросающих вызов всем существующим формам общезжития, общественных отношений, в поисках новых форм, в погоне за „призраком свободы“ уходящих в неведомые страны—на Кавказ, в Бессарабские степи, на нетронутую простонародную почву,—дворянские вольнолюбцы узнавали свой собственный эмоциональный портрет, свой расплывчатый демократизм, романтику своей, по большей части, не очень четко оформленной революционности.

Этим объясняется колоссальный успех романтических поэм среди либерально-настроенной дворянской молодежи, в том числе и среди декабристов.

4

Обычно связывают политическое поправление Пушкина с неудачей декабристов, с разгромом декабрьского восстания, с начавшейся реакцией. Все это, несомненно, оказало на Пушкина свое влияние, однако надо со всей решительностью подчеркнуть, что пушкинское поправление, пушкинский отход от декабристов имели место по меньшей мере за два года до 14 декабря.

В 1823 г. Пушкин, как мы уже упоминали, пишет стихотворение „Свободы сеятель пустынный“, в котором заявляет горькую убежденность в полной бесплодности своей вольнолюбивой пропаганды. В этом же году он приступает к работе над „Евгением Онегиным“, произведением, явившимся литературным выражением этого политического отхода.

Революционность, вольнолюбие декабристов у одних из них были обусловлены проникновением капиталистических элементов в крепостное хозяйство, у других, как Пушкин, дворянским оскудением, самоочувствием „униженного“ потомка бояр,—но так или иначе, вырастали на классовой дворянской почве.

Между тем Пушкин в начале 20-х годов, как мы знаем, начинает эту почву явно покидать.

Огромный успех его произведений, огромный спрос на них дает ему возможность начать жить на свой

литературный заработок, сделаться писателем-профессионалом.

В установившемся буржуазном обществе писательский профессионализм, конечно, не является чем-то социально-определяющим. Среди писателей-профессионалов буржуазного общества могут быть представители самых разнообразных классов, носители прямо противоположных идеологий.

Совсем другое дело было стать писателем-профессионалом в пушкинское время, в стране, проникнутой средневековыми формами и отношениями.

Стать в это время дворянину писателем-профессионалом, представителем так называемой „свободной профессии“, притом писателем-профессионалом, работающим не на двор или мецената, как это было с профессиональными „пиитами“ XVIII века, а на читательскую массу, на книжный рынок—значило вступить в совсем новый круг не только производственно-бытовых, но и социально-экономических отношений, отношений, свойственных буржуазному строю, капиталистической формации и немислимых в феодальном обществе.

То что Пушкин мог стать писателем-профессионалом, работающим на широкого потребителя, что еще несколько лет тому назад было недоступно, например, Батюшкову, показывает, что в русской действительности уже начали складываться необходимые для этого условия. Любопытно, что и первый закон у нас об авторском праве также вызван был некоторыми казусами пушкинской литературной практики.

Словом, пушкинский профессионализм был выражением огромного социального сдвига, частной формой протекающего общего процесса—перезала русской жизни из действительности феодальной в действительность буржуазную.

Отход от дворянской социально-экономической базы, как сказано, отводил Пушкина и от дворянской вольнолюбивой декабристской идеологии. Но, отставая от декабристов политически, Пушкин опережал их в социально-историческом плане: те оставались еще в пределах дворянского бытия—порождения феодальных

отношений, средневекового социально-экономического строя, Пушкин своей деятельностью писателя-профессионала выходил за эти пределы.

Если в ранний „вольнолюбивый“ период своего творчества Пушкин был в передовых рядах политической борьбы за новое буржуазное общество, теперь он оказывается на передовых линиях социальной его перестройки.

В своем личном опыте, на свой лад Пушкин отражал общую тенденцию исторического развития своего времени.

Тем с большей силой отразил он ее в своем творчестве.

5

С конца 1822 г. Пушкин начинает все чаще заявлять друзьям о своем писательском профессионализме, о жизни на „трудовые деньги“, на свой писательский заработок, решительно противопоставляя его и „крепостным доходам“—„прадедовским вотчинам“—и „жалованию чиновника“.

Около этого же времени он пишет стихотворение под характерным названием „Разговор книгопродавца с поэтом“.

В двух персонажах разговора Пушкиным воплощены два различных социальных образа, два связанных с ними противоположных типа отношения к действительности. Поэт—восторженный дворянин-романтик, пылкий мечтатель о „славе“, о „свободе“. Книгопродавец—трезвый буржуа, „прозаик“, реалист.

„Разговор“, как мы указали, был напечатан Пушкиным перед первой главой „Евгения Онегина“ в качестве своеобразной интродукции в—роман. И это глубоко неспроста. На протяжении всего „Онегина“ звучат те же два голоса, те же два противоположных мирозерцания, противоположных отношения к действительности—поэта и прозаика, романтика и реалиста,—которые с такой яркостью были показаны Пушкиным в „Разговоре“.

Они звучат не только в содержании романа, в его действующих лицах, но глубоко проникают и в самую стилистическую и композиционную его ткань. Элементы реализма

и романтизма—мечтательности—распределены в основном между повествовательными эпическими местами романа и так называемыми „лирическими отступлениями“.

Мало того, элементы реализма проникают и в лирические места. Как правило, „лирическое отступление“ строится Пушкиным так — элегический, мечтательный вздох и резкая реалистическая концовка.

Наконец, те же два момента—прозы и стихов, — как психологических категорий,—вспомним противопоставление Онегина и Ленского: „стихи и проза“,—образуют в высшей степени своеобразную словесную форму романа, который так и осуществлен был Пушкиным, как роман, т. е. специфически прозаический жанр, но в стихах.

В этом исключительном жанровом своеобразии „Онегина“ и заключается совершенно особенное, единственное очарование этого произведения Пушкина.

И элементы реализма не только все время борются в романе с элементами романтики, но к концу „Онегина“ одерживают и решительный над ними перевес.

Параллельно с этим, на протяжении романа, происходит постепенное разоблачение, снижение главного героя, Онегина, в котором, как мы показали в предыдущей статье, поэтом явно пародируется, снижается герой его же романтических поэм.

Такой же борьбой элементов романтики и реализма, с завершающей победой последнего, образована форма и другого крупнейшего произведения Пушкина — его „Бориса Годунова“, задуманного в качестве „истинно-романтической трагедии“, а осуществленного, по его собственному признанию, в плане наивозможно более реалистического изображения „исторической эпохи, такой, какой она была в действительности“.

6

Конечно, переход поэта на точку зрения книгопродавца, переход Пушкина из „золотого века“ дворянской мечтательности в „железный век“ купли-продажи, торговых сделок и денежных отношений ни в коем случае не следует понимать грубо-механистически.

Конечно, дело не обстояло так, что Пушкин, пока он не сделался писателем-профессионалом, был дворянином, а сделавшись профессионалом—стал буржуа.

Так представлять это было бы совершенно абсурдно.

Пушкин был и продолжал оставаться дворянином, но дворянином, из круга феодальных, средневековых отношений вступившим в круг отношений новых, буржуазных. А это существенная разница.

Сам поэт дал блестящую формулировку этого своего нового положения, определив его как положение „дворянина во мещанстве“.

О глубоко диалектическом характере этого положения говорит и та борьба, которая возникает в Пушкине. Социальное снижение вызывает в поэте чрезвычайно характерную дворянскую реакцию.

Поэт всячески упирается, не хочет итти туда, куда его неудержимо влечет социальное его бытие, процесс исторического развития. Отталкиваясь от отвратительного ему „толкучего рынка“ тогдашней литературы, развивающегося на отношениях купли-продажи, Пушкин готов спасаться на им же самим сниженный, осмеянный, „классический Парнас“.

Как результат этого, в нем возникают своеобразные рецидивы классицизма, („Полтава“), опозитизирование XVIII века—дворянской культуры („Послание к вельможе“), осенние закатные мотивы, горькая влюбленность в вянущую уходящую красоту (болдинский романтический цикл).

Больше того, именно в период своей деклассации—перехода „из бар в tiers état“—достигает, как мы видели, предельной остроты его специфически-дворянское самочувствие—именно в это время создается им легенда о своем „шестисотлетнем дворянстве“, вырабатывается специфически-дворянская идеология многих его произведений 30-х годов, не только публицистики, в собственном смысле этого слова, как „Письма с дороги“, где с позиций Радищева он переходит на позиции крупнейшего дворянского идеолога XVIII века кн. Щербатова, но и таких вещей, как „Дубровский“, как „Капитанская дочка“.

Но, несмотря на все это, объективный ход вещей заставляет его все глубже вращаться в тот мир буржуазных отношений, от которых субъективно он так резко отшатывается.

7

В конце 20-х годов Пушкин в качестве рецепта против дворянского оскудения, дворянской деклассации создает теорию возврата дворянства из городов в свои поместья, на кровную социально-экономическую почву дворянства.

В 1830 г. поэту, попавшему в вотчину Пушкиных, село Болдино, удается в своем личном опыте этот возврат осуществить. Однако дворянская почва, на которую Пушкин стал в Болдине, мы знаем, решительно уходит у него из-под ног. В разоренной вконец родовой усадьбе Пушкиных поэт воочию видит всю глубину, всю безысходность своего дворянского оскудения. В Болдине Пушкин, гордый „шестисотлетний дворянин“, ощущает себя „смирненным“ Иваном Петровичем Белкиным, жалким владельцем нищего села Горюхина.

Как результат болдинского опыта, в Пушкине возникает твердая решимость сбросить с себя свое дворянство.

В письмах к друзьям, по возвращении из Болдина, он заявляет свое решительное намерение „зажить en bourgeois, „писателем-мещанином“.

Однако дворянское в Пушкине и тут не отпускает от себя поэта. Именно на 30-ые годы приходится его сближение с двором, закончившееся его трагической гибелью.

Но в те же 30-ые годы все усиливаются „мещанские“ элементы его бытия, все углубляется его профессионализация. В 30-ые годы Пушкин не только продолжает оставаться писателем-профессионалом, но становится купцом предпринимателем, издателем журнала, по его собственному горькому мечтанию „собратором Булгарину и Полевому“

Диалектика бытия Пушкина порождает диалектику его творчества. Творчество Пушкина во вторую половину 20-х и в 30-ые годы складывается из борьбы двух взаимопроникающих противоположностей—того, от чего он исходит и того, к чему он идет—субъективных отталкиваний и объективных принуждений—феодално-дворянской и буржуазной действительности.

Первая окрашивает собой целые большие участки его творчества, налагая резкий отпечаток на ряд его произведений.

Но ведущая роль принадлежит последней.

При всех колебаниях и толчках своего творчества, при всей его сложности и противоречиях, в основных линиях своего творческого развития Пушкин *отражает* великий исторический процесс движения русской жизни от „средневековья“ к новому буржуазному обществу.

От стихов в 30-ые годы Пушкин все решительней переходит к прозе. Это было не только уходом с позиций дворянской литературы, культивировавшей в то время по преимуществу стиховые формы, но и выходом из дворянского салона, из дворянского альбом-альманаха, в журнал, в массовую аудиторию.

В те же тридцатые годы Пушкин окончательно утверждается в своем реализме.

Соответственно этому решительно меняется метод его творчества.

Осенью 30-го года в своем болдинском уединении и тиши, поэт так изображал свой творческий процесс:

*И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен своим воображеньем.*

Полная изолированность себя от мира, полная самопогруженность в свои субъективные творческие „сны“!

В 30-ые годы Пушкин широко раскрывает глаза на действительность.

Работая над „Капитанской дочкой“, едет за материалом на места—в Поволжье, Оренбург.

Добиваясь максимальной адекватности, правдоподобия, не останавливается перед тем, что казалось в недавнее время такой дерзостью даже у современных писателей:

вводит, как мы уже отмечали, подлинные документы в ткань художественного повествования (тяжебное дело в „Дубровском“).

8

Социальное бытие Пушкина, все время выдвигавшее его в первые ряды смещающихся социально-исторических пластов, определило всю авангардность, всю великую историческую поступательность основных линий его творчества, всю величайшую стремительность его литературно-творческого развития.

Сам Пушкин любил сравнивать книгопечатание с артиллерией, о печатном станке отзывался как о „роде артиллерийского снаряда“.

Эти сравнения можно с полным правом приложить к творческому пути самого поэта. Творческая эволюция Пушкина носит характер подлинного взрыва.

Отнюдь не будет национальным самообольщением сказать, что во всей мировой литературе не найдется второго писателя, так стремительно переходившего от одних творческих форм к другим, вместившего почти все возможные типы и виды словесного творчества, создавшего одинаково-величайшие шедевры во всех областях—в стихах, в прозе, в драматургии.

В этом отношении ни античные писатели, ни Шекспир не могут равняться с Пушкиным. Одного только Гете можно поставить здесь рядом. Однако не следует забывать, что если бы Гете умер в возрасте Пушкина, мы знали бы его только, как автора Геца, Вертера, да двух-трех драм. Ни Вильгельма Мейстера, ни Фауста Гете бы нам не оставил. А что значит Гете без Фауста?

Великий художник, отразивший хотя и чуждым нам сознанием, сознанием дворянина, процесс великого социально-исторического сдвига, подготовившего все последующее развитие нашей страны—этим Пушкин близок и значителен нашим дням—дням величайшего сдвига от общества буржуазного к обществу социалистическому.

ПОДЛИННЫЙ ВЕНЕВИТИНОВ

Имя Дмитрия Веневитинова дошло до нас в ореоле заманчивой романтической легенды.

Все сколько-нибудь интересовавшиеся нашим литературным прошлым, конечно, не раз слышали о „дивном юноше“—поэте, критике, философе, музыканте, художнике,—о его „безнадежной влюбленности“ в прекрасную „Северную Коринну“, хозяйку прославленного литературно-артистического салона, знаменитую Зинаиду Волконскую, наконец, о трагически-преждевременной—в возрасте всего двадцати одного года—смерти, почти наклепанной им на себя в результате этой любви.

Таким образ Веневитинова создан был его ближайшими друзьями—будущими славянофилами, учредившими особый полумистический культ его памяти, собираясь ежегодно в течение чуть ли не сорока лет на траурный поминальный обед, за которым неизменно оставался пустой прибор „для отбывшего друга“. Со слов и преданий друзей *таким* образ Веневитинова был воспринят и укреплен в нашем сознании представителями либерально-эстетствующей критики и истории литературы, например, Нестором Котляревским, статья которого о Веневитинове (в книге „Старинные портреты“) считалась одной из лучших работ о нем вообще.

В своей статье Нестор Котляревский особенно подчеркивает отвлеченно-„возвышенный“ идеализм мыслей и чувств Веневитинова, полную и принципиальную отрешенность его созерцаний и вдохновений от окружающей обстановки, от „толпы“ и ее „суеты“, от злобы и „пользы“ дня. Совет, даваемый Веневитиновым в известном стихотворном обращении к Пушкину, воспеть

Гете, как воспел он Байрона и Шенье, совершенно произвольно, но в полном соответствии с общей концепцией Котляревского, истолковывается последним в смысле „боязни“ поэта-идеалиста, „чтобы Пушкин не подчинил свою песню тревоге страстей“, подобно Байрону, „или мыслям о политике, на которые наталкивал его скорбный образ Шенье“.

Стилизованный под условные „двадцатые годы“ „старинный портрет“ вдохновенного юноши-шеллингианца, каким Веневитинов глядит на нас из статьи Котляревского, соблазняет своей обдуманной законченностью, романтической „красивостью“ очертаний. Однако вынутый из подлинной исторической рамы портрет этот дает весьма одностороннее и потому совершенно неправильное представление о реальном Веневитинове, о действительном месте его в истории нашей литературы и нашей общественности.

В действительности, вопреки мнимому Веневитинову, созданному совместными усилиями его славянофильских друзей и либерально-эстетствующей критики, Веневитинову Погодина, Шевырева, Киреевских, Хомякова, Нестора Котляревского, существовал совсем другой Веневитинов, о жизненной судьбе и творчестве которого отзывались с жаркой симпатией люди совсем другого общественного лагеря, прямо противоположных политических убеждений—Михаил Бакунин, Герцен, Белинский, братья Крапоткины.

В наши дни получила свое окончательное завершение легенда о Дмитрие Веневитинове. Одним из самых романтических моментов в его биографии был эпизод с перстнем, найденным во время раскопок в Помпеях и подаренный ему „в горький час прощанья“, во время отъезда, незадолго до смерти, из Москвы в Петербург все той же Зинаидой Волконской. В одном из самых популярных своих стихотворений „К моему перстню“ Веневитинов, завещая друзьям в случае смерти не снимать кольца с его „холодной руки“, высказывал надежду, что, может быть, через „века“, кто-нибудь „встревожит“ его прах и „вновь отроет“ в нем магический „талисман любви“. Надежде этой суждено было

целиком оправдаться. Несколько лет назад, в связи с закрытием кладбища при б. Симоновом монастыре и перенесением праха Веневитинова в другое место, гроб его был вскрыт, перстень вынут и передан на хранение в Публичную библиотеку СССР имени Ленина, в Москве, где в настоящее время и находится.

Невольно досказав таким образом легенду о Веневитинове, мы тем более обязаны дать правильное его изображение, заменить обаятельный романтический призрак бесплотного мечтателя-идеалиста, в течение более ста лет реявший над нашей литературой и критикой, ничуть не менее волнующим, но живым историческим лицом, вписавшим одну из ярких и примечательных страниц в историю русской поэзии и русского общественного сознания.

1

Литературная деятельность Веневитинова приходится на самую середину 20-х годов, располагаясь почти симметрично вокруг кульминационного их острия — „происшествия“ 14 декабря 1825 года.

В жизни того социального слоя, к которому принадлежал Веневитинов — тронутый буржуазными воздействиями дворянской интеллигенции — это был период напряженного подъема всех сил, лихорадочной работы сознания и воли, короткого, но буйного цветения.

Старая феодальная Россия все еще лежала огромным неподвижным чудовищем, „замороженным адом“ (Герцен), „вечным полюсом“ (Тютчев), покрытым сплошным материковым льдом. Однако после вековой „осьмимесячной зимы“, после бесконечного полярного мрака на глыбах этих тяжелых ночных льдов словно бы почувлось животворное веянье весны, заиграли первые жаркие лучи, побежали звонкие „вешние воды“, раздался дружный и голосистый птичий щебет.

Носителями, вестниками этой весны была передовая дворянская молодежь, надышавшаяся во время зарубежных походов 1813-1814 годов европейским воздухом,

освеженным, озонированным могучим грозовым разрядом Великой французской революции.

Мы знаем сейчас всю историческую ограниченность революционного дела этой дворянской молодежи, всю классовую корысть выдвинутых ею эмансипационных программ. Однако эта дворянская молодежь не только субъективно, в стихах Рылеева, переживала себя борцом за весь народ, готовилась принести себя в жертву за „свободу человека“, но, выступая с лозунгами уничтожения крепостничества, уничтожения азиатского самодержавия, и объективно, в рамках своего времени, была самым передовым, по вескому слову современника-разночинца Белинского, „во всех отношениях лучшим“ социально-общественным слоем тогдашней России, в котором, по словам того же Белинского, „почти исключительно выразился прогресс русского общества“ первой четверти XIX века.

Недаром этот слой дал русской культуре Пушкина, русской революции первых ее борцов—декабристов.

На гребне той же исторической волны, которая вынесла на себе Пушкина и декабристов, взметнулась мгновенным всплеском и литературная деятельность Веневитинова. И он же, когда эта волна ударила о столь воспевавшийся консервативными поэтами „неподвижный, неизменный, мирозданью современный“ гранитный утес самодержавной России, одним из первых разбился о камни.

Веневитинов не был декабристом в точном смысле этого слова, но, по вполне правильному указанию Герцена, столь противоречащему общепринятому представлению о совершенной аполитичности веневитиновского творчества, весь он был „полон фантазий и идей 1825 года“.

Еще на университетской скамье Веневитинов начал принимать самое деятельное участие в особом дружеском кружке, возникшем в 1823 году в Москве и присвоившем себе громкое название „Общества любомудрия“. Исключительно одаренный, получивший блестящее образование, Веневитинов сразу же стал играть среди любомудров руководящую роль: сделался секретарем

общества и присяжным оратором всех его заседаний, „своими речами приводя в восторг“ присутствовавших.

„Общество любомудрия“ организовалось в пору полного расцвета деятельности тайных обществ. „Тайным“, т. е. не имевшим никакой официальной легализации, было и оно само. „Оно собиралось тайно и о его существовании мы никому не говорили“,—рассказывал впоследствии один из его участников. Однако вместе с тем по своему характеру оно несколько не походило на те тайные общества с ясно выраженной политической окраской, в недрах которых выросло революционное выступление декабристов. „Общество любомудрия“ было первым русским философским кружком, члены которого объединились на почве увлечения новейшей немецкой идеалистической философией, в особенности, философской системой Шеллинга, интерес к которой был привит им московскими профессорами-шеллингианцами—Павловым, Давыдовым. Второй страстью любомудров был пышно развернувшийся на той же почве шеллинговой метафизики культ искусства, поэзии, вообще,—в частности, творчества Гете и немецких романтиков, дававших в своих произведениях своеобразный перевод на язык поэтических образов основных положений натурфилософии Шеллинга.

Пушкин, сам всегда явно скептически относившийся к умозрительным отвлеченностям немецкой метафизики, впоследствии, незадолго до смерти, в период своего политического покаяния, сочувственно отозвался о той роли, которую она сыграла в жизни нашего общества середины 20-х годов. Оговаривая, что „немецкая философия“ нашла себе в это время в Москве „может быть слишком много молодых последователей“, он в то же время подчеркивал, что действие ее на них было все же благотворно, ибо „спасло нашу молодежь от холодного скептицизма и удалило ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения“. Под этим последним Пушкин, конечно, прямо имел в виду декабристов. Однако он был не совсем прав. „Холодным скептицизмом“ московские шеллингианцы,

действительно, не грешили, но от „упоительных мечтаний“ по крайней мере, некоторых из любомудров немецкая философия не уберегла.

В кружке любомудров, в состав которого входили в основном представители все той же дворянской интеллигенции—университетские товарищи Веневитинова, позднее сослуживцы его по Архиву министерства иностранных дел, получившие широкую известность в Москве 20-х годов под полуласковым, полуироническим прозвищем „архивных юношей“—вскоре обозначилось два течения. Часть „любомудров“, во главе с председателем кружка, кн. В. Ф. Одоевским, упорно сторонясь от всяких общественных вопросов и интересов, приобретала все более выраженный мистический уклон. Другая часть, к которой принадлежали Дмитрий Веневитинов, А. И. Кошелев, Иван Киреевский, наоборот, при всем своем благоговении к Шеллингу и Гете, скоро оказалась захваченной в водоворот политического и общественного возбуждения, предшествовавшего бурным событиям конца 1825 года.

В своих мемуарах, вышедших за границей много времени спустя, Кошелев пишет, что он никогда не забудет одного вечера, проведенного им у его дальнего родственника, будущего декабриста М. М. Нарышкина. Это было в самом начале (в феврале или марте) 1825 года. На вечере присутствовали виднейшие деятели 14 декабря—случившийся тогда в Москве глава Северного общества поэт Рылеев, И. И. Пущин, кн. Оболенский и ряд других, „впоследствии сосланных в Сибирь“. Наэлектризованные „патриотическими думами“ Рылеева присутствующие стали в один голос без всяких стеснений твердить о необходимости свергнуть царское правительство (*d'en finir avec ce gouvernement*“).

Все это произвело на Кошелева, тогда восемнадцатилетнего юношу (он был годом моложе Веневитинова), сильнейшее впечатление. „Недовольство“, по его словам, в это время „было сильное и всеобщее“. Все ждали неминуемого переворота. Разница была только в том, что „одни опасались революции, а другие пламенно ее желали, и на нее полагали все надежды“. К первым

принадлежал кн. В. Ф. Одоевский, ко вторым—левое крыло Любомудров во главе с Веневитиновым.

На другой же день после вечера у Нарышкина, Кошелев вместе с Иваном Киреевским отправился к Веневитинову, у которого жил в это время еще один член их „тайного“ философского кружка, Рожалин. Под влиянием рассказа Кошелева все четверо в этот день только и толковали что „о политике и том, что необходимо произвести в России перемену в образе правления“. „Вследствие этого,—добавляет Кошелев,—мы с особенной жадностью налегли на сочинения Бенжамена Констан, Рокколла и других французских политических писателей. Немецкая философия сошла у нас с первого плана“.

К этому периоду увлечения политическими вопросами, очевидно, относится сделанный Веневитиновым перевод отрывка об Европе из немецкого историка Герена. Отрывок представляет собой настоящий дифирамб „европейскому“ строю, „европейской“ культуре, противопоставляемой азиатскому „деспотизму“. „Народы европейские,—читаем в нем,—превосходят жителей других частей света... Если рабство и водворялось между ними, то, с другой стороны, они одни его уничтожили, познавши его несправедливость. У них преимущественно и почти исключительно образовались правления в таком виде, в каком они должны быть у народов, достигнувших познания прав своих. Тогда как Азия, при всех переменах великих ее государств, представляет нам вечное возрождение деспотизма, на почве европейской развернулось зерно политической свободы и принесло в самых разнообразных формах в столь многих частях Европы прекраснейшие плоды“. Конечно, никакой конкретной политической программы отсюда не вычитаешь, но отрывок, видимо, и пришелся особенно по вкусу Веневитинову и его друзьям своим неопределенным „вольнолюбивым“, столь характерным для настроений молодых дворянских „либералистов“, 20-х годов (в издании сочинений Веневитинова отрывок обычно печатался в значительно-смягченном виде).

Новое увлечение „политикой“ продолжалось у Веневитинова и ближайшего кружка его друзей в течение

всего года, вплоть до получения известий о неожиданной смерти Александра I в Таганроге.

Друзья сразу же почувствовали, что приближается решительный момент. „В этот промежуток времени, т. е. между получением известий о кончине императора Александра и о происшествиях 14 декабря,—повествует Кошелев,—мы часто, почти ежедневно собирались у М. М. Нарышкина, у которого сосредоточивались все доходящие до Москвы слухи и известия из Петербурга. Толкам не было границ. Не забуду никогда одного бывшего в то время разговора о том, что нужно сделать в Москве, в случае получения благоприятных известий из Петербурга. Один из присутствующих на этих беседах, князь Н. И. Трубецкой, адъютант графа П. А. Толстого, тогда командовавшего корпусом, расположенным в Москве и ее окрестностях, брался доставить своего начальника связанного по рукам и по ногам (*avec les mains et les jambes liées*). Предложениям и прениям не было конца; а мне, юноше, казалось, что для России уже наступил великий 1789 год“. Рассказывая о событиях 1825 года, Кошелев все время подчеркивает полное единодушие в восприятии их, между ним, Веневитиновым и Иваном Киреевским. Безусловно ждал наступления для России „великого 1789 года“ и Дмитрий Веневитинов.

Между тем, вместо „благоприятных известий“, из Петербурга пришло сообщение о разгроме декабристов на Сенатской площади николаевской картечью. Сообщение это произвело на веневитиновский кружок „потрясающее действие“. В день присяги Николаю, которую во избежание скопления большого количества народа решено было проводить по месту службы каждого, Кошелев, едва рассвело, отправился к Киреевскому и, вместе с ним, к братьям Веневитиновым. Все они „много толковали“ о предстоящей присяге и „были крайне взволнованы“.

Возбужденное настроение „архивных юношей“ не укрылось от глаз зоркого начальства. Были приняты чрезвычайные меры,—военный караул был утроен, солдат снабдили боевыми патронами. „Воображали, ка-

жётся,—пишет Кошелёв,—что архивные юноши производят подражание петербургскому возмущению“.

Опасения начальства оказались напрасными. Никакого „бунта“ архивных юношей не последовало. Однако возбуждение Веневитинова и его друзей не улеглось. Несмотря на полный провал петербургского выступления, они все еще не хотели верить в окончательное крушение своей мечты о „великом 1789 годе“. В Москве в это время ничего толком не знали. По городу ходили слухи один другого фантастичнее. Уверяли, что вся вторая армия, расквартированная на юге, так же отказалась присягать и идет на Москву, чтобы провозгласить здесь конституцию; что на соединение с ней двинулся известный „либералист“ того времени, генерал Ермолов. Веневитинов и его друзья жадно прислушивались ко всем этим слухам, ожидая всякий день появления с юга „новых Мининых и Пожарских“.

Намереваясь принять активное боевое участие в неизбежном, как им казалось, государственном перевороте, друзья начали „ежедневно ездить в манеж и фехтовальную залу и таким образом готовились к деятельности, которую себе предназначили“.

Сесть на коня и вооружиться мечом новоявленными рыцарям свободы не привелось. Скоро окончательно определилось полное торжество правительства. Начались аресты причастных в той или иной мере к декабрьскому движению москвичей. Среди схваченных оказалось немало друзей и родственников наших любимудров. „Крайне озабочены и взволнованы“ были и они сами. Мать Кошелева, ожидая ежеминутно ареста сына, укладывала его спать подле своей комнаты, на всякий случай заготовив тут же „теплую фуфайку, теплые сапоги, дорожную шубу и проч.“. Столь же, вероятно, тревожились и в семье Веневитиновых.

Однако так как мечты и намерения Веневитинова и его друзей при всей их пламенности оставались все же только мечтами, никого из них не тронули. Это почти огорчило их. „Мы молодежь,—свидетельствует Кошелёв,—почти желали быть взятыми и тем стяжать и известность, и мученический венец“. „Этих дней,—

добавляет он,—или, вернее сказать, этих месяцев (ибо такое положение продолжалось до назначения верховного суда, т. е., кажется, до апреля), кто их пережил, тот, конечно, не забудет“.

Мы видим, таким образом, что прямого участия в движении декабристов Веневитинов не принимал. Самая реакция его на них, как и реакция остальных „архивных юношей“ носила вообще несколько детски-наивный характер (вспомним их обучение фехтованию и верховой езде). Тем не менее все пережитое и пережитое Веневитиновым во время декабрьских событий оставило в его сознании глубочайшие следы. С этого именно времени начинается и настоящая зрелость его, как поэта. Все, до тех пор им написанное, не возвышалось над уровнем ученической пробы пера. Наоборот, в течение 1826 и начала 1827 года им создано, как увидим, несколько замечательных произведений, на которых и основаны его права на заметное место в истории нашей литературы.

Восстание декабристов провело резкую межу и в жизненной судьбе Веневитинова.

„Общество любомудрия“ прекратило свое существование. При первых же вестях о петербургских „происшествиях“ перепуганный председатель его, кн. В. Ф. Одоевский, собрал у себя на квартире наиболее активных членов и в их присутствии бросил в пылающий камин устав и протоколы кружка.

Вся первая половина 1826 года прошла под знаком суда над декабристами. Ряд разговоров Веневитинова на эту тему с близким приятелем, Погодиным, отмечен последним в своем дневнике. Казнь декабристов повергла Веневитинова и его друзей в „ужас и уныние“, которое, по свидетельству Кошелева, „описать или словами передать нет возможности“.

Большое оживление в дружеский веневитиновский кружок внес проезд в Москву в сентябре 1826 года возвращенного, наконец, из ссылки Пушкина. Между Веневитиновым и Пушкиным завязались тесные отношения. Новые произведения Пушкина с „Борисом Годуновым“ во главе были встречены Веневитиновым и

всем его кружком с величайшим энтузиазмом. Решено было литературно выступать единым фронтом, путем совместного издания журнала, в результате чего и возник „Московский вестник“.

Тем не менее прежняя, юношеская, идиллически-восторженная полоса московской жизни—полоса Шеллинга, любомудрия, пылких политическнх упований—для Веневитинова и его друзей безвозвратно канула в прошлое.

С Москвой Веневитинову скоро пришлось и вовсе расстаться. Он получил перевод по службе в Петербург, куда и выехал в конце октября того же 1826 года.

Ехал Веневитинов под сильным впечатлением от героической решимости жен декабристов следовать за своими мужьями-каторжанами в Сибирь. Рассказывая об этом Погдину, Веневитинов восторженно восклицал: „Это делает честь веку“. Незадолго до отъезда Веневитинова, в Москву прибыл некий француз Воше, возвращавшийся в Петербург из Сибири, куда он провожал княгиню Екатерину Трубецкую, первую из жен декабристов, двинувшуюся в Нерчинские рудники. Познакомившись с Воше у Зинаиды Волконской, Веневитинов, конечно живо интересовавшийся подробностями его сибирского путешествия, охотно согласился довезти его до Петербурга в своем экипаже. С ними же поехал один из ближайших друзей Веневитинова, Ф. С. Хомяков, брат известного поэта и знаменитого впоследствии славянофила.

Веневитинов, видимо, уже был на примете у пресловутого III отделения. Приезд же его в Петербург в обществе Воше, только что побывавшего в Сибири, очевидно, усугубил подозрения. По крайней мере тотчас же по приезде он и Воше были арестованы (Хомякова не тронули). На допросах, которые учинил Веневитинову один из следователей по делу декабристов, генерал Потапов, он держался с исключительной твердостью и достоинством, давая, по осторожному свидетельству его благонамеренного биографа, „чересчур прямые и резкие ответы“. Так, на самый центральный вопрос о принадлежности к тайным обществам Веневитинов напрямик заявил, „что, если он и не принадлежал к

обществу декабристов, то мог бы легко принадлежать к нему". Тем не менее, так как никаких прямых улик против Веневитинова не было, его, продержав в течение двух или трех суток на одной из петербургских гауптвахт, выпустили на свободу без всяких явных последствий.

Однако последствия сказались, и самые роковые. Примерно месяца через четыре после ареста Веневитинов умер. Непосредственной причиной его смерти была как будто бы простая случайность. Веневитинов простудился, перебежав; разгоряченным после танцев, через двор в свою квартиру в едва накинутой шинели. Но эта „чистая случайность“ упала на слишком подготовленную почву.

В уничтожении своих врагов реакционное николаевское самодержавие действовало самыми разнообразными способами. Со своими политическими противниками, оказавшимися на Сенатской площади или во главе мятежных батальонов Южной армии, оно расправилось непосредственно — виселицами и Сибирью. Затем на протяжении десятилетий началось медленное, систематическое искоренение всех тех, кто хотя и не был прямо связан с декабристами, но в той или иной степени оказался „заражен“ „вольномыслием“ эпохи. На 30-ые и 40-ые годы приходится целый ряд преждевременных смертей выдающихся деятелей нашей литературы, прикосновенных так или иначе к дворянской „весне“ 20-х годов: смерть Дельвига в 1831 г. (в возрасте 32 лет), убийство Пушкина в 1837 г. (в возрасте 37 лет), убийство Лермонтова в 1841 г. (в возрасте 27 лет) и т. д.

В отдельности каждая из этих смертей выглядит чем-то более или менее случайным. Однако уже самое обилие этих случайностей (приведенный нами перечень можно было бы легко умножить — вспомним Грибоедова, Полежаева, Белинского) говорит о какой-то закономерности. И, действительно, не случайно, что болезни, сведшей в могилу Дельвига, предшествовало сильнейшее нервное потрясение, вызванное из ряду вон грубым обращением с ним шефа жандармов и главы

III отделения печально-известного генерала Бенкендорфа, который запретил ему издание „Литературной газеты“ и пригрозил ссылкой в Сибирь. Неслучайна травля Пушкина со стороны самых реакционных кругов великосветского общества, в результате которой и вспыхнула его дуэль с Дантесом. Неслучайна, конечно, и та по своему знаменитая „эпитафия“, которой отозвался Николай I на известие об убийстве Лермонтова—„собаке—собачья смерть“. Ведь и на Кавказ-то Лермонтов был сослан едва ли не в расчете, что эта смерть так или иначе его там настигнет.

Такой же неслучайной случайностью была и гибель прожившего всего лишь „век соловья и розы“ (слова о нем Дельвига), не дожившего до двадцати двух лет—Дмитрия Веневитинова.

Близкие прямо связывали смертельную болезнь Веневитинова с его арестом по приезде в Петербург. „Простудился ли Дмитрий Владимирович,—писал впоследствии его племянник,—в том помещении, где был арестован, или подвергся другому какому-нибудь вредному влиянию,—об этом не сохранилось точных семейных преданий, которые ограничиваются указанием на гигиенические условия места заключения, как на главную причину окончательного расстройтва в здоровье моего дяди... Кашель не покидал его, причиняя частые и сильные боли в груди. Доктора заставляли его постоянно носить грудной пластырь“.

К вредному действию заключения на физический организм Веневитинова присоединилось испытанное им в связи с этим глубочайшее нравственное потрясение. Кошелев удостоверяет, что все случившееся с Веневитиновым в Петербурге „ужасно его поразило, и он не мог освободиться от тяжелого впечатления, произведенного на него сделанным ему допросом. Он не любил об этом говорить; но видно было—что-то тяжелое лежало у него на душе“.

О крайней угнетенности Веневитинова красноречиво свидетельствует тот образ жизни, который он отныне повел. Ф. С. Хомяков, поселившийся с ним на одной квартире, писал брату: „На наше житье-бытье смешно

смотреть: мы сидим в двух комнатах, одна подле другой с открытыми дверями, часто в одной, и в целый день иногда двух слов не промолвим, иначе как за обедом или когда придет кто-нибудь к нам в гости. Он редко читает, гулять не ходит, выезжает только по обязанности, то-есть к тем, к кому имел рекомендательные письма". По словам биографа Веневитинова, „на него находили минуты полнейшего отвращения к жизни". Замечательно в этом отношении недавно опубликованное письмо самого Веневитинова к Погодину, написанное им 7 марта 1827 года—накануне смертельной простуды и ровно за неделю до смерти. Наряду с жалобами на плохое физическое самочувствие Веневитинов пишет в нем об охватившей его невыносимой тоске: „Тоска не покидает меня... Пишу мало... Пламя вдохновения погасло. Зажжется ли его светильник? Последнее время меня тяготит сомнение в себе. Трудно жить, когда ничего не сделал, чтобы заслужить свое место в жизни. Надо что-то сделать хорошее, высокое, а жить и не делать ничего—нельзя". „Я уже писал выше, что тоска замучила меня",—прибавляет он снова. „Здесь, среди холодного, пустого и бездушного общества я—один... Я ни за что не могу взяться".

Письмо это звучит почти как предсмертная исповедь, какой ему и суждено было стать,—оно последнее из дошедших до нас писем Веневитинова. Задыхаясь в „холодном, пустом и бездушном" Петербурге, Веневитинов то мечтает вернуться к старым друзьям в родную Москву („Скорее бы отсюда, в Москву, к вам"), то собирается ехать служить в далекую Персию („Я еду в Персию. Это уже решено. Мне кажется, что там я найду силы для жизни и вдохновения"), ту самую Персию, в которой в это же как раз время, в том же 1827 году, искал „уголка" для своих „оскорбленных" современностью чувств другой великий москвич—Грибоедов.

Обычно связывают тяжелое душевное состояние Веневитинова в Петербурге с его безнадежной любовью к Зинаиде Волконской. Позволительно думать, что самая сила этой любви была несколько преувеличена

романтически-настроенными друзьями покойного. По крайней мере почти одновременно с увлечением Волконской Веневитинов увлекается юной ученицей Погодина, княжной А. И. Трубецкой. В Петербурге же, по свидетельству часто встречавшего его у поэта Дельвига племянника последнего, Веневитинов „по молодости“ увлекался почти всеми молодыми женщинами, с которыми сталкивался, за что в очень расположенной к нему семье Дельвигов „подсмеивались над ним почти прямо в лицо“. Во всяком случае, если любовь к Волконской, действительно, окрасилась в сознании Веневитинова в столь трагически-безысходные тона, то могло это случиться только в силу его общей крайней подавленности и угнетенности. Только на фоне безнадежного крушения всех его высоких гражданских упований и надежд, в сгущающейся ночи реакции блуждающие огни личной любви могли завести его в ту душевную трясину, из которой он не находил выхода.

В стихотворном обращении к своему большому другу, „любомудру“ Рожалину, написанном в этот последний период, Веневитинов призывает его „с душой булатной“ проходить среди „бездушной и пустой“ светской толпы“. В другом стихотворении от того же времени он молит о надежной броне для себя самого: „Всегда надежною броней пусть будет грудь моя одета“ („Моя молитва“).

Между тем, душевной защищенности Веневитинову как раз более всего и не доставало.

„Веневитинов не родился способным к жизни в новой русской атмосфере. Нужен был другой закал, чтобы вынести воздух этой мрачной эпохи; нужно было с детства привыкнуть к этому резкому и непрерывному холодному ветру; надо было приспособиться к неразрешимым сомнениям, к горьчайшим истинам, к собственной немощности, к постоянным оскорблениям каждого дня; надо было с самого нежного детства приобрести навык скрывать все, что волнует душу, и не растерять того, что хоронилось в ее недрах,—наоборот, надо было дать вызреть в немом гневе всему, что ложилось на сердце“. Ничего этого у Веневитинова, выросшего в

„весенней“ атмосфере первой половины 20-х годов, не было. „Едва только он произнес несколько благородных слов, как исчез, подобно цветам, под более теплым небом, умирающим от мерзлого дуновения Балтийского моря“. Так писал Герцен о Веневитинове— „чистой поэтической душе, задушенной в двадцать два года грубыми тисками русской жизни“, поэте, „убитом обществом“. („О развитии революционных идей в России“).

Связывая смерть Веневитинова не с его личной любовной драмой, как это делали почти все остальные, а с тяжелыми общественными условиями реакционной декабрьской действительности, Герцен глубже и зорче других постиг его жизненную судьбу.

В этом нас убеждает рассмотрение поэтического творчества Веневитинова.

2

Литературная деятельность Веневитинова продолжалась, в сущности говоря, только 3-4 года, печатался же он лишь год с небольшим. Немудрено поэтому, что из всех наших писателей он оставил по себе едва ли не самое малое количественно литературное наследство. Не считая нескольких набросков, отрывков, двух-трех переводов в прозе, полное собрание сочинений Веневитинова включает в себе всего около пятидесяти стихотворений (из них не больше десяти-пятнадцати можно назвать вполне зрелыми, совершенными вещами, выражающими его самостоятельное, особое поэтическое лицо) и пять-шесть критических статей да статей-упражнений на философские темы.

Из всего этого весьма небольшого круга произведений, критика, в соответствии со своим предвзятым взглядом на Веневитинова, вычитывала по преимуществу стихи и мысли о любви и отвлеченно-высоком значении поэта и поэзии. Широкое общественное содержание и смысл творчества Веневитинова совершенно оставались в тени.

Между тем за последнее время появились некоторые новые публикации стихов Веневитинова, правда, столь же

немногочисленные (стихотворения „Кинжал“, „Родина“, несколько запрещенных цензурой строк из стихотворения „Новгород“), сколь немногочисленно вообще все им написанное, но зато резко подчеркивающие высокую гражданскую направленность его образов и дум. В свете этих публикаций совсем по новому воспринимается и многое из старого, всем известного, давно привычного Веневитинова, до сих пор находившегося в руках у читателей, критиков и исследователей.

Как и у большинства его сверстников-поэтов, первые стихотворные опыты Веневитинова относятся, можно думать, к весьма раннему возрасту, когда ему едва исполнилось 14-15 лет (1819-1820 г.г.). Но систематически Веневитинов начинает писать примерно с 1823 г.

По стихам этого первого периода (1823-1825 г.г.) Веневитинов целиком может быть отнесен к тем многочисленным поэтам начала 20-х годов, которые, по известным словам Гоголя, „были зажжены огнем поэзии Пушкина“. Не будучи в состоянии приблизиться к замечательному формальному мастерству своего образца, Веневитинов в основном довольно быстро овладел механизмом того нового стиха, который принес в русскую поэзию молодой Пушкин. В значительной мере повторяет он и его тематику.

В двух стихотворениях „К друзьям“ встречаемся с обычными мотивами дружеских признаний лицейского Пушкина, непосредственно примыкающими к традиции батюшковской школы. Дошедшие до нас отрывки из задуманной Веневитиновым исторической поэмы не могли бы быть написаны без „Руслана и Людмилы“.

Как и Пушкин, юноша Веневитинов находился под большим обаянием байроновской поэзии и в особенности легендарно-героической личности самого ее творца. Он называет себя в это время „смелым учеником“ Байрона („К Скарятину“, 1825 г.), пишет восторженный „пролог“ на его смерть („На смерть Байрона“ 1824-1825).

В одном из посланий к своему другу-любомудру Рожалину (1824 г.) Веневитинов развертывает и всю траурную ленту традиционных байронических мотивов: жалуется на свой ранний душевный опыт, на разочарование

в жизни, заявляет, что „обманут небом и мечтой“, он „проклял жребий и мечты“ и т. д., и т. д. Но в основном Веневитинову близок не столько „демонизм“ байроновского творчества, сколько вольнолюбивый пафос английского поэта, героика его личной судьбы. Недаром в более позднем послании к Пушкину он придает Байрону выразительный эпитет „пророк свободы смелый“.

Боевые, героические ноты звучат в это время в стихах и самого Веневитинова. Критика особенно подчеркивала, что в созданном Веневитиновым образе поэта он высоко поднимает его над всеми обычно-человеческими заботами и интересами, над всеми людскими волнениями и битвами. Однако, на самом деле, в одной из первых же своих вещей—„скандинавской повести“ в стихах „Освобождение скальда“,—Веневитинов дает красноречивый образ поэта-бойца, не хуже, чем арфой, владеющего „булатом“. На совет скандинавского царевича сложить с себя „тяжелый меч“, который не пристал „бессильной длани“ певца, вдохновенный скальд Эгил отвечает решительным отказом:

Прости мне, о сын скандинавских царей!
В деснице певца сей булат не бесчестен,
Ты помни, что Рейнер был арфой известен
И храбрым пример среди бранных полей.

В возникшем вслѣд за тем споре, закончившемся яростным поединком между царевичем и певцом, последний доказывает свое право на меч, убивая прославленного в боях могучего противника.

Тот же „меч мщениа“ в руках мирного певца-оратая снова воспевается Веневитиновым в его „Песни грека“, подсказанной как будто событиями греческого восстания в 1823 году, однако в первом собрании сочинений Веневитинова, вышедшем вскоре после его смерти, знаменательно датированной 1825 годом.

В период 1826-1827 годов, как мы уже указывали, поэтическое мастерство Веневитинова делает крутой скачок вверх. К этому небольшому периоду времени относятся

все наиболее прославленные и, действительно, самые значительные его стихотворения: „Элегия“, „Италия“ „К любителю музыки“, „Поэт“, „К Пушкину“, „Завещание“, „На новый 1827 год“, „Жизнь“, „Последние стихи“, „К моему перстню“, „Поэт и друг“, „Завещание“ и некоторые другие.

Если на подавляющем большинстве его вещей 1823-1825 годов сказывалось прямое ученичество у Пушкина, в отношении стихов второго и последнего периода его творчества мы сталкиваемся с весьма показательным фактом обратного воздействия ученика на учителя.

Правда, то, что обычно приводится, как пример влияния Веневитинова на Пушкина, на самом деле таковым как раз не является. Так, указывают, что Пушкин написал свою замечательную „Сцену из Фауста“, в ответ на призывы Веневитинова и в личных беседах, и в стихотворном послании обратить внимание на творчество Гете. Указание это совершенно неосновательно. „Сцена“ была написана еще в 1825 г. в Михайловском, т. е. задолго до первой встречи Пушкина с Веневитиновым. Веневитинов на другой же день после этой встречи говорит Погодину, что в портфеле Пушкина уже имеется „продолжение Фауста“. В связи с этим понятно и то, что Веневитинов в послании к Пушкину, говоря о Гете, называет его „наставник наш, *наставник твой*“.

Не более убедительна и та связь, которую принято устанавливать между взглядом Веневитинова на поэта и его назначение и стихотворением „Чернь“. Как ни высоко Веневитинов ставит „сына богов“—поэта над остальными „земными сынами“, ни в одном из его высказываний нет и малейшего намека на ту проповедь „мирного“, принципиально чуждого всяческому „житейским волнениям“ и „битвам“, общественно „бесполезного“ искусства, которая составляет основной пафос пушкинской „Черни“. Уж если говорить о сходствах, ближе всего, как позднее увидим, к веневитиновской концепции поэта не поэт из „Черни“, а пушкинский же поэт—„пророк“, „глаголом жгущий сердца людей“. Но ставить здесь вопрос о влиянии (и уж, конечно,

Пушкина на Веневитинова, а не наоборот) нет никаких оснований. Что касается „Черни“, она глубоко уходит корнями в личный и социальный опыт самого Пушкина. Если же помимо того нужно искать еще каких-то внешних воздействий, правильнее усматривать их в некотором возможном влиянии на Пушкина взглядов не столько Веневитинова, сколько всего кружка московских шеллингианцев вообще.

Однако гораздо существеннее всех этих в лучшем случае весьма неопределенных и трудно поддающихся учету общих идеологических влияний несомненно имеющиеся, хотя и не замеченные исследователями факты прямого чисто художественного воздействия на поэзию Пушкина некоторых стихов Веневитинова.

Так Веневитиновым было написано в 1826 году стихотворение „Три розы“ (напечатано в „Северных цветах“ на 1827 год). Под непосредственным впечатлением этих стихов, через несколько дней по выходе „Северных цветов“ из печати (разрешены цензурой в январе, вышли в свет в конце марта), Пушкин начинает набрасывать сонет „Три розы на свете цветут“. Сонет этот не был написан: взамен его Пушкин сложил свое известное восьмистишие, отнюдь не дифирамбного, как это на первый взгляд кажется, а (судя по дате—1 апреля,—поставленной, очевидно, с намерением), явно шутивно-иронического характера: „Есть роза дивная...“ где всякого рода „минутным розам“ противопоставляется одна—„неувядаемая“. Однако стихи Веневитинова, обратившие на себя внимание Пушкина, запали в его сознание и спустя некоторое время снова вышли на поверхность в знаменитом стихотворении „Три ключа“, написанном через несколько месяцев после стихов о розе (27 июля 1827 года). Помимо сходства обеих пьес в их названиях и общей композиции, между пьесой Веневитинова и стихотворением Пушкина существует и несомненное совпадение начальных строк. У Веневитинова: „В глухую *степь* земной дороги, эмблемой райской красоты, *три розы* бросили нам боги...“ и т. д. У Пушкина: „В *степи* мирской, печальной и безбрежной, таинственно пробились *три ключа*...“ (Ко-

нечно, образ пробившихся ключей гораздо выдержаннее образа „брошенных“ в степь „богами“ роз).

Еще более отчетлив другой случай несомненной близости между уже неоднократно упоминавшимся нами стихотворением Веневитинова: „К моему перстню“ и пушкинской пьесой „Талисман“ (в особенности, в ее втором, совершенно самостоятельном и только недавно появившемся в печати варианте). Оба стихотворения Пушкина написаны через несколько месяцев после пьесы Веневитинова, в связи со смертью поэта получившей самую широкую популярность и, конечно, хорошо известной Пушкину. Близость между стихами Веневитинова и Пушкина заключается не только в их общей теме—заклинательном обращении к перстню-талисману, подаренному обоим поэтам любимой женщиной, но и в почти буквальном совпадении отдельных строк: Веневитинов: „О будь *мой* верный *талисман*, *Храни* меня от тяжких ран“. Пушкин: „*Храни* меня, мой *талисман*“ (в дальнейшем у Пушкина та же рифмовка слова „ран“ и повторенной строки „Храни меня, мой талисман“). Веневитинов: „Дружба в *горький* час прощанья любви рыдающей *дала* тебя залогом состраданья“. Пушкин—„*Ты в день* печали был мне дан“.

Приведенные примеры прямых реминисценций Пушкина из стихов Веневитинова наглядно свидетельствуют о достигнутом последним высоком уровне своего поэтического мастерства. Но особенно важно, что прекрасной художественной форме стихов Веневитинова 1826—1827 года соответствует значительность их содержания.

Основным тоном всего цикла последних стихов Веневитинова является их глубокий пессимизм, свойственный почти всем им выраженно „смертнический“ характер.

Ключом ко всем этим переживаниям являются два замечательных стихотворения, стоящие как бы в преддверии всего цикла и начинающие собой линию высокого поэтического мастерства Веневитинова, достигнутой художнической зрелости.

Оба стихотворения написаны Веневитиновым под влиянием дорожных впечатлений по пути из Москвы

в Петербург, вместе со спутником Трубецкой, Воше, в октябре 1826 года, и ярко свидетельствуют об общей душевной настроенности их автора. Оба носят заостренно-политический характер.

Первое из них написано в связи с проездом через Новгород и посвящено воспоминаниям о славном республиканском прошлом „древнего“, „величавого“ „града свободы, славы и торговли“—типичнейший мотив дворянских „вольнолюбцев“ 20-х годов. Ямщик, проезжая мимо бывшей „вечевой площади“, говорит поэту, что, „по сказкам стариков“, здесь некогда висел „огромный колокол“—„бич князей“. В ответ на это поэт в каком-то исступлении печали восклицает:

Молчи, мой друг! Здесь место свято
Здесь воздух чище и вольней!
Потише!.. Нет, ступай скорей:
Чего ищу я здесь безумный?

Заканчиваются стихи тяжким вздохом о безвозвратно минувших „вольных“ временах: „Скажи, где эти времена? Они далеко, ах, далеко!

Цензура, в которую попало это стихотворение в связи с подготовкой посмертного собрания сочинений Веневитинова, несмотря на то, что посланный на цензурный просмотр текст был заранее смягчен предусмотрительными друзьями, сразу же разгадала тот дух, в котором оно было написано, безошибочно подведя его под действие 168 параграфа пресловутого „чугунного“ шишковского устава о цензуре 1826 года (168-й параграф безусловно запрещал „всякое сочинение или перевод, в котором прямо или косвенно порицается монархический образ правления“). Сам Шишков, стоявший тогда во главе министерства народного просвещения, категорически распорядился „не пропускать к печатанию „Новгорода“ Последний смог появиться в печати только в 1829 году, после отставки Шишкова. Причем, помимо уже указанных предварительных смягчений, из него были выкинуты четыре строки приведенных нами слов поэта к ямщику Однако, несмотря на смягченные

и выпущенные строки стихотворение продолжало звучать столь смелым голосом, что при новом издании сочинений Веневитинова почти целых двадцать пять лет спустя, т. е. уже в 1853 году оно снова вызвало опасливые возражения цензоров, полагавших в своих отзывах все его „неудобным к напечатанию“ Как и в первый раз, приговор цензоров на два года задержал появление в свет нового издания сочинений Веневитинова, которое, несмотря на то, что оно являлось всего лишь перепечаткой издания 1829 года, смогло выйти только в 1855 году, в эпоху новой политической „весны“, наступившей после позорного крушения под Севастополем всего николаевского режима.

В Новгороде Веневитинов тоскует о „вольном“ прошлом. В другом стихотворении, явно подсказанном теми же дорожными впечатлениями, он дает беспощадную по своему горькому и бичующему натурализму картину настоящего—современной ему рабской николаевской России.

Вот это стихотворение:

РОДИНА

Природа наша точно мерзость!
Смиренно-плоские поля:
В России самая земля
Считает высоту за дерзость;
Дрянные избы, кабаки,
Брюхатых баб босые ноги,
В лаптях дырявых мужики,
Непроходимые дороги,
Да шпицы вечные церквей,
С клистирных трубок снимок верный
С домов господских вид мизерный
Следов помещичьих затей.
Грязь, мерзость, вонь и тараканы
И надо всем хозяйский кнут
И вот что многие болваны
Священной родиной зовут.

Это стихотворение, которое, естественно, смогло появиться в печати только после революции (опубликовано впервые в 1924 г.) представляет собой совершенно

исключительное явление не только в творчестве Веневитинова, но и в истории нашей поэзии вообще.

После знаменитого радищевского изображения крепостного российского „чудища“, изображения, навеянного, кстати сказать, тем же путем между Петербургом и Москвой, в нашей литературе конца XVIII—первой трети XIX века нет произведения, которое бы равнялось веневитиновской „Родине“ по яркости и силе обличения. И все это море гнева, боли и печали сгущено, сжато в шестнадцать предельных по своей лаконической энергии строк! Замечательна „Родина“ и резким натурализмом рисунка. А ведь она написана не только за несколько десятилетий до стихов в этом роде Огарева и Некрасова, но и четырьмя годами ранее пушкинской болдинской „шалости“ („Румяный критик мой...“), справедливо почитавшейся до сих пор первым у нас предварением некрасовского стиля. Перед этой безотраднейшей картиной крепостной, иссеченной „хозяйским кнутом“ родины бледнеет известное лермонтовское восьмистишие „Прощай, немытая Россия“, напечатанное в 1841 г., т. е. только пятнадцать лет спустя.

Читая „Родину“, начинаешь понимать, в какую громадную величину мог бы вырасти Веневитинов, проживи он еще хотя бы пять—десять лет.

„Родина“ до такой степени идет вразрез со всеми нашими привычными представлениями о Веневитинове, что невольно закрадывается сомнение в самой принадлежности ему этого стихотворения.

Однако мы уже говорили о крайней односторонности, а, следовательно, и ошибочности наших привычных восприятий личности и творчества Веневитинова. Во всяком случае психологически „Родина“ вполне соответствует состоянию той крайней гражданской угнетенности, в котором Веневитинов пребывал после гибели всех его „безумных“ чаяний и надежд на „новых Мининых и Пожарских“, т. е. на декабристов, угнетенности, ярким выражением которой является „Новгород“, хронологически весьма близкий к „Родине“, хотя и написанный совсем в ином стилистическом плане.

С другой стороны, самый натурализм „Родины“, сколь он ни поразителен, имеет некоторые соответствия в других безусловно веневетиновских вещах. Так, например, резкую натуралистическую концовку имеем в замечательном по своему трагическому лиризму „Завещании“. Поэт угрожает возлюбленной, в случае, если она забудет его, могильным червем *прилипнуть* к ее душе.

...если памятью преступной
Ты изменишь... Беда с тех пор!
Я тайно облекусь в укор;
К душе прилипну вероломной,
В ней пишу мщению найду.
И будет сердцу грустно, томно, —
Но я, как червь не отпаду.

Конечно, это натурализм совсем другого рода, натурализм не реалиста, а типичного поэта-романтика, но наличие и такого натурализма в „неземном“ Веневетинове, как обычно изображает его критика, весьма примечательно. Мало того, около этого же времени, в период нескольких месяцев, отделяющих „Родину“ от „Завещания“, Веневетиновым, года за два до „простонародной сказки“ Пушкина „Утопленник“, была написана весьма характерная „простонародная“ баллада „Домовой“, натуралистически-снижающая, пародирующая традиционно-балладную ситуацию: „проклятый домовой“, пугавший по ночам молодую девицу, на поверку оказывается жарко дышащим матерым парнем, в „лохматых“ лапах которого ей спится, как никогда, сладко.

Правда, все эти натуралистические элементы стихов Веневетинова в значительной степени зачаточны, как зачаточно, строго говоря, все его творчество вообще, но, во всяком случае, почти шокирующее своей нарочитой грубостью уподобление церковных шпицов не является в его поэзии таким уж вовсе одиноким¹. Что

¹ Кстати, по поводу „грубости“ словаря „Родины“ („И вот что многие „болваны“...). В литературном салоне Дельвига, где Веневетинов,

же касается этого уподобления по существу, то надо сказать, что настроения московских Любомудров с самого начала носили выражено „антихристианский“ характер. „Христианское учение“, — вспоминает уже известный нам А. И. Кошелев, — „казалось нам пригодным только для народных масс, а не для нас, Любомудров. Мы особенно высоко ценили Спинозу, и его творения мы считали много выше евангельских и других священных писаний“ Через несколько месяцев по приезде в Петербург Веневитинов пишет сестре: „Ты спрашиваешь меня, к какому приходу я принадлежу; признаюсь тебе, что я не сумею ответить на этот вопрос“ Правда дальше он сообщает, что бывает в Казанском соборе, но и там его привлекают моменты совсем не религиозного порядка. Он любит рассматривать старые иконы; особенно же пленяет его зрелище огромной толпы, которая после службы „вырывается через три двери в течение получаса, наводняя всю площадь“ Не о тех же ли все шумных народных движениях „вольных“ новгородских времен и времен „Минина и Пожарского“ напоминало ему это зрелище?

То исключительно мрачное и безнадежное созерцание действительности, которым проникнута „Родина“, не могло пройти даром и бесследно по душе поэта. Им объясняются почти все последующие мотивы его творчества.

Естественным отталкиванием от *такой* родины являются страстные порывы двух его стихотворений, посвященных Италии („Элегия“ и „Италия“), в иной „неизвестный край“, „отчизну вдохновенья“, „дивную страну очарованья“, „жаркую отчизну красоты“, где поэт мечтает „*по воле* разыграться“ своей замороженной „северной душой“. Как мы уже указывали, одновременно с этими поэтическими порывами Веневитинов

по приезде в Петербург, стал завсегдатаем, в шуточных стихах, экспромптах, эпиграммах и т. п., которые изобильно слагались Дельвигом и его друзьями (принимал в этом оживленное участие и Веневитинов) подобная грубость была не в диковинку Вот напр., строки о непременно секретаре Российской Академии, П. И. Соколове: „Непременный секретарь Соколов Рассейской, о запачканная *тварь* с *харей* фарисейской“ и т. п.

и впрямь хочет уехать в Персию: „Молю бога, чтобы поскорее был мир с Персией,—пишет он брату вскоре по приезде в Петербург,—хочу отправиться туда при первой миссии *на свободе* петь свосточными соловьями

Естественно „мрачное одиночество“, которое ощущает поэт на *такой* родине, в „многолюдной пустыне“, петербургской по-декабрьской действительности. Понятен и тот образ поэта то одинокого („все чуждо, дико для него“), сосредоточенного, замкнутого в себе, с „непорочным, воспитанным свободой умом“, с „печатью молчанья на устах“, с „раздумьем на суровом челе“, то всего во власти налетающих на него „неразгаданных чувств“ и „невозвратных порывов“, с внезапно воспламенными очами, с огненной речью,—образ, который Веневитинов дает в одном из наиболее прославленных своих стихотворений („Поэт“).

Здесь кстати покончить с одним явным и весьма существенным недоразумением. Как мы уже отмечали, критика обычно указывает, что Веневитинов решительно настаивает на полной аполитичности искусства, на его совершенной общественной внеположности. В доказательство ссылаются на студенческую работу Веневитинова—критический разбор им „рассуждения“ его университетского учителя, профессора Мерзлякова „О начале и духе древней трагедии“ „Кто ожидал бы, чтоб в нашем веке на поэзию взирали, как на орудие политики?“—воскликает в ней Веневитинов. Так взятая, цитата эта выглядит в самом деле весьма убедительной. Однако в контексте она имеет совсем иной смысл. Мерзляков в своем рассуждении утверждает, что трагедия обязана своим происхождением „мудрым правителям первобытных обществ“ которые пользовались ею с целью пропаганды своих политических целей. В переводе на современность это значило в полном соответствии со взглядом на поэзию, свойственным нашему „классическому“ XVIII веку что литература должна быть послушным инструментом в руках все-российских самодержцев. Именно против этого-то и ополчается Веневитинов, решительно не соглашаясь с тем, что поэзия должна быть „орудием правителей“

должна „владеть оковы рабства“. Однако из того, что Веневитинов не желает служить своим творчеством пользе „правителей“, не значит, что он является проповедником общественно-бесполезного искусства вообще. Наоборот, тенденциям Мерзлякова, стоявшего целиком на теоретических позициях „рабской“ поэтики XVIII века, Веневитинов противопоставляет „новейшую романтическую поэзию, поэзию Гете и Байрона—„плод глубокой мысли“, „сильный голос, который свысока зывая к небу, пробуждает со всех сторон отголоски и усиливается в своем порыве“. Поэзию, которая способна „пробуждать со всех сторон отголоски“, собирать вокруг себя коллектив, конечно, никак нельзя назвать общественно-бесполезной. А именно о такой роли „пророка“, владеющего „дарами выпренных уроков“ („Последние стихи“) — глашатая „сильных слов“, „зажигателя“ сердец своим „смелым стихом“ мечтает Веневитинов для себя, как для поэта:

...Мне было в жизни утешенье,
Мне тайный голос обещал,
Что не напрасное мученье
До срока растерзало грудь.
Он говорил: „Когда-нибудь
Созреет плод сей муки тайной
И слово сильное случайно
Из груди вырвется твоей;
Уронишь ты его не даром:
Ово чужую грудь зажжет,
В нее как искра упадет,
А в ней пробудится пожаром („Утешение“).

Заслуживает быть отмеченным почти полное совпадение двух последних строк этого стихотворения со знаменитой строкой из ответа Пушкину декабриста-каторжанина Александра Одоевского: „Из искры возгорится пламя“, послужившей, как известно, эпиграфом к ленинской „Искре“. Стихи Веневитинова и Одоевского написаны почти в одно время — в одном и том же 1827 году — и, безусловно, вне всякой прямой зависимости

друг от друга (Одоевский в это время находился в Сибири), между тем сходство между ними идет значительно дальше совпадения в одном (хотя и весьма выразительном самом по себе) образе. Стихотворение Веневитинова, правда, совершенно лишено политической заостренности „Ответа“ Одоевского, но чувство, его проникающее, вполне аналогично пафосу последнего. Оба поэта выражают равно утешающую обоих в их личных страданиях веру, что их „скорбный труд“ (Одоевский), „тайная мука“ (Веневитинов), „не напрасны“ (Веневитинов), „не пропадут“ (Одоевский), принесут свой „плод“ „народу“, обществу. Оба стихотворения отличаются друг от друга в такой же мере, в какой были различны судьбы их творцов, но общая их настроенность красноречиво свидетельствует, что сердца умирающего в последекабрьском николаевском Петербурге Веневитинова и закованного в кандалы в каторжной сибирской тюрьме декабриста Одоевского бились в какой-то мере почти в унисон.

Чаяния Веневитинова оправдались. Его стихи искрами от затоптанного костра декабризма запали в сознание таких людей, как Герцен, как Бакунин. Отзыв Герцена мы уже привели. Бакунин, в свою очередь, писал отцу об одной бессонной ночи, проведенной им за чтением стихов Веневитинова: „Стихи этого высокого благородного поэта потрясли меня совершенно“

А значительно позже, в самом конце 50-х годов, горячий поклонник Герцена, воспитанник кадетского корпуса Александр Кропоткин, в письме к младшему брату, знаменитому впоследствии анархисту Петру Кропоткину, высказывал свою „задушевнейшую“ мечту раскрыть глаза читателям на любимейшего своего поэта: „О Веневитинове у нас ничего почти не писали, его не знают. Но придет время, его узнают... До тех пор не буду спокоен, пока не напишу статью о Веневитинове. Вместе с мечтой о поступлении в университет мечта написать статью о Веневитинове есть моя мысль задушевнейшая“.

Однако разожглись „искры“ стихов Веневитинова в „чужой груди“ лишь много времени спустя после

смерти поэта. Жесточайший правительственный террор, последовавший за разгромом декабристов, исключал всякую возможность как „ронять“ „сильные слова“, так, в особенности, вспыхивать от их пламени. В связи с этим Веневитинов в последние месяцы своей жизни и впрямь начинает сомневаться в том, чтобы посредством писания стихов можно было принести какую-нибудь „пользу России“ в ее настоящем „нравственном положении“ (статья „Несколько мыслей в план журнала“), даже больше того, начинает выражать сомнение в какой бы то ни было социальной функции поэзии вообще („Анаксагор“) Однако и тут, в прямую противоположность Пушкину, он отнюдь не становится аполлетом, боевым провозвестником „чистого искусства“ — „звуков сладких и молитв“, а, наоборот, разувсрившись в общественной значимости стихов, не только изгоняет поэтов устами Платона из его идеального государства, но и сам почти готов, как скоро увидим вовсе отказаться от поэтического творчества

Безнадежность созерцаний и настроений Веневитинова последнего петербургского периода его жизни логически приводит к появлению в его стихах „смертных“ мотивов. Поэт начинает твердить о неизменно надвигающейся на него неминуемой гибели („Завещание“, „Утешение“, „Поэт и друг“ и др.). Мало того, мысль о близкой смерти таит для него особое очарование: „С каким восторгом сладострастья я жду губительного дня и торжества судьбы коварной“ („К моей богине“). Он начинает лелеять в душе „коварную мечту“ о самоубийстве („Кинжал“ „К моему перстню“ и др.).

Обычно предсмертные мотивы последних стихов Веневитинова объясняются все той же „безотрадной страстью“ его к Зинаиде Волконской. Страсть эта, как мы уже говорили, очевидно, сыграла здесь свою роль. Недаром большинство этих стихов обращено к некоей возлюбленной поэта Однако вместе с тем желанию умереть дается в них совсем иная — отнюдь не любовная — мотивировка. Поэт твердит в них о „скорби“ и „муках“ „земного житья“, о том что жизнь „скудна“ и „постыла“ ему, как „пересказанная сказка что „ужасна“

не смерть, а жизнь, что ад не на том свете, а на этом „Ах, не дрожи: смерть не ужасна; ах не шепчи ты мне про ад: верь, ад на свете, друг прекрасный“ (строки, послужившие, кстати сказать, поводом к запрещению стихотворения, которое, по отзыву цензора, не могло быть „дозволено к напечатанию, потому что автор, представляя человека, преднамеревающегося совершить самоубийство, заставляет его произносить ложные мысли об аде“). Больше того, в том же стихотворении „Кинжал“, из которого мы заимствовали только что приведенные строки, поэт прямо указывает, что к смерти его толкают отнюдь не „мучения любви“, которых он попросту никогда не испытывал: „Я много в жизни распознал, в одной любви не знал мученья“

„Кинжал“ Веневитинова невольно приводит на память одноименное стихотворение Пушкина. Замечательна тематическая разница этих двух стихотворений. Для Пушкина, писавшего свои стихи в период максимального общественного подъема начала 20-х годов (стихотворение написано в июле 1821 года), кинжал— „страж свободы“, орудие мести тиранам. Через пять лет, в эпоху наступившей реакции, тот же кинжал превращается в руках Веневитинова в орудие самоистребления.

В одной из своих стихотворных импровизации в дружеском кругу за традиционным бокалом шампанского, столь часто фигурирующим и в вольнолюбивых стихах Пушкина, импровизации, произнесенной скорее всего в период возбуждения, охватившего группу „левых“ Любомудров в связи с движением декабристов, Веневитинов „пророчески“ восклицал:

Не даром шампанское пеной играет,
Не даром кипит чрез края:
Оно наслажденье нам в душу вливает
И сердце нам греет, друзья!
Оно мне внушило предчувствие святое.
Так! счастье нам всем суждено:
Мне—пеною выкипеть в праведном бое,
А вам для свободы созреть, как вино!

„Святое предчувствие“ обмануло поэта. Погибнуть в „праведном бою“ ему не удалось. Наоборот, он погиб именно от отсутствия „боя,“ от невозможности сделать что-либо „хорошее, высокое“ в „замороженном“ николаевском „аду“:

Верь, ад на свете, друг прекрасный!

Белинский ставил поэтическое творчество Веневитинова на исключительную высоту: „Из всех поэтов, появившихся в первое время Пушкина, — писал он, — исключая гениального Грибоедова, несравненно выше всех других и достойнее памяти Веневитинов и Полежаев.“

Уже само название рядом имен Веневитинова и Полежаева—другой, непосредственной жертвы николаевской реакции—весьма характерно и прямо показывает, в каком направлении двигалась в данном случае мысль Белинского, превыше всего ценившего, видимо, общественный пафос обоих поэтов. Но критик едва ли не прав здесь и по существу. Правда, рядом с Пушкиным выросли два других великих имени нашей поэзии—Баратынский и Тютчев, однако творчество того и другого, несмотря на то, что оба они были несколькими годами старше Веневитинова, развернулось в полном своем блеске только в 30-ые годы, много спустя после смерти последнего. Веневитинов же в лучших своих созданиях уже в середине 20-х годов писал стихом, по трагической энергии, стремительной звучности, патетической приподнятости, не уступающим лермонтовскому. Имя Лермонтова вообще как-то само собой приходит на мысль, как наиболее конгениальное имя, когда хочешь представить себе, во что бы могли развиться те исключительные возможности, которые были заложены в Веневитинова природой, жизнью и историей—возможности, которым смерть сказала свое властное и беспощадное „нет“

А ведь в Веневитинове с замечательным поэтическим даром уживалось не менее значительное дарование критика-мыслителя.

Известно, что из всех многочисленных статей о первой главе „Евгения Онегина“, сам Пушкин выделил как едва ли не единственно заслуживающую внимания, статью Веневитинова, являющуюся ответом на оценку первой главы Полевым. Биографы обоих поэтов указывают даже, что именно эта статья и послужила поводом к их знакомству и последовавшему личному и литературному сближению—факт, тем более знаменательный, что отзыв Веневитинова, как дальше увидим, носил в общем явно-отрицательный по отношению к роману Пушкина характер.

Статья Веневитинова, действительно, была необычна и всецело оправдывала внимание к ней Пушкина по содержащимся в ней теоретическим и методологическим высказываниям, касающимся самого существа критики. Наша критика первой половины 20-х годов находилась, по справедливому отзыву того же Пушкина, в подлинно „младенческом“ состоянии, ограничиваясь лаконическими и безапелляционными вкусовыми оценками (то—„хорошо“, это „худо“), мало что говорящими сближениями русских писателей с европейскими и мировыми знаменитостями („наш Пиндар“, наш Тибулл, „наш Байрон“ и т. п.) и привязчивым лингвистическим разбором, производимым с точки зрения чистоты и правильности „слога“.

Веневитинов, в соответствии со своими общими философскими устремлениями и интересами, окрепшими в школе Шеллинга, требует, чтобы критика основывалась на неких „положительных правилах“, исходящих из определенной „системы литературы“, была выражением продуманного мирозерцания.

Уже в упоминавшемся нами студенческом разборе „Рассуждения“ Мерзлякова Веневитинов прямо ставит ему в упрек „недостаток теории“, „ибо“—поясняет, он—нельзя назвать сим именем искры чувств, разбросанные понятия о поэзии, часто облеченные прелестью живописного слога, но не связанные между собой, не озаренные *общим взглядом* и перебитые явными

противоречиями“ Между тем, „чтобы произнести общее суждение о поэзии, чтобы оправдать достоинство поэта, надобно основать свой приговор на *мысли* определенной“

Мысль тем более должна руководить критиком в его анализе, что вся художественная литература, по Веневитинову,—не что иное, как орудие и средство „самопознания“ человечества, как мирозерцание (мы бы сейчас сказали—идеология) в образах. Так „аллегории Гомера“ заключали в себе „всю *философию* его времени“ „Эсхил“ „воскресил на сцене забытые мысли древней *философии*“ Вслед за теоретиком немецкого романтизма Августом Шлегелем самую форму „трилога“ (трилогии), свойственную греческим трагикам, Веневитинов склонен связывать с диалектической триадой, усматривая в ней „развитие полной философической мысли“ Словом, история литературы должна рассматриваться в тесной связи с историей философии. Отсюда и критик обязан быть „литератором-философом“

В своих дальнейших критических статьях Веневитинов формулирует эти положения с еще большей определенностью „В критике должно быть основание положительное... Всякая наука положительная заимствует свою силу из философии... Поэзия неразлучна с философией“ („Разбор статьи о Евгении Онегине“). „Истинные поэты всех народов, всех веков, были глубокими мыслителями, были философами и, так сказать, венцом просвещения“ („Несколько мыслей в план журнала“)

„Чувство никогда не творит и не может творить,—пишет он там же,—потому что оно всегда представляет согласие. Чувство только порождает мысль, которая развивается в борьбе, и тогда, уже снова образовавшись в чувство, является в произведении

Это последнее высказывание интересно не только по существу, но и потому, что в нем мы имеем хотя и первые, и весьма еще робкие, но уже явные зачатки у нас диалектического мышления. Такие зачатки то там, то тут разбросаны по статьям Веневитинова Например, в другом месте той же статьи он пишет: „Легче действовать на ум, когда он пристрастился к заблуждению, нежели когда он равнодушен к истине. Ложные мнения

не могут всегда состояться они порождают другие; таким образом вкрадывается несогласие, и самое противоречие производит некоторого рода движение, из которого, наконец, возникает истина“

Во взгляде на литературу, как на орудие „самопознания“, в требовании от критики твердой философской основы, наконец, в первых попытках мыслить диалектически Веневитинов уже стоит на той почве, на которой возникает критическая деятельность Белинского его раннего шеллинговского периода. А ведь первые статьи Белинского появились только почти десять лет спустя.

Замечательно совпадение Веневитинова с Белинским и в его резко отрицательном отношении к современной ему литературе. Подобно тому, как Белинский выставил в своих знаменитых „Литературных мечтаниях“, 1834 г., парадоксальное положение, что у нас есть немногие отдельные великие писатели, но что литературы в настоящем смысле этого слова, как выражения „народного духа“, у нас еще нет,—Веневитинов в своей статье 1826 г. „Несколько мыслей в план журнала“ прямо заявляет, что „положение наше в литературном мире—положение совершенно отрицательное. В особенности, это относится к нашей поэзии. Самое изобилие у нас стихотворцев,—„всеобщая страсть выражаться в стихах“,—по мнению Веневитинова, представляет собой вполне отрицательное явление: „У нас язык поэзии превращается в механизм; он делается оружием бессилия, которое не может себе дать отчета в своих чувствах и потому чуждается определительного языка рассудка“. Для „пользы России“ требовалось бы, по решительному заявлению Веневитинова, „совершенно остановить нынешний ход ее словесности и заставить ее более думать, нежели производить“ Для самого себя Веневитинов почти способен решить вопрос именно таким образом. Несмотря на лихорадочный подъем поэтического творчества в последние месяцы его жизни,—он не только начинает подумывать о том, чтобы от стихов перейти к прозе (замышляет обширный роман), но и вообще, имея в виду „пользу России“ готов свою

деятельность, как поэта, заменить деятельностью журналиста-мыслителя. „Авось окончу в скором времени большое сочинение, которое решит, должен ли я следовать влечению к поэзии или побороть в себе эту страсть“,—пишет он брату за три недели до смерти, имея, очевидно, в виду как раз только что упомянутый нами роман.

„Побороть в себе страсть“ к столь чтимой Веневитиновым поэзии, как к деятельности „бесполезной для общества“, долженствующего состоять „из людей мыслящих и потому действующих“ (слова Платона в философическом отрывке Веневитинова „Анаксагор“), конечно, высшее из всех жертвоприношений, которые он мог бы принести на алтарь общественной пользы, „пользы России“. И в таком человеке критики типа Нестора Котляревского отрицали наличие какого бы то ни было общественного чувства!

Свои возражения Полевому в связи с первой главой Онегина Веневитинов заканчивает указанием, что в них он „изложил некоторую систему литературы“. Эта система, образующая собой философско-критическое миросозерцание Веневитинова, находится в полном соответствии с его общественными взглядами, приближающимися к позиции деятелей Северного общества декабристов.

Веневитинов—убежденный романтик, горячий поклонник Гете и Байрона. Уже в своей полемической статье против Мерзлякова он решительно возражает последнему, усматривавшему в „затейливом воображении романтиков“, в их „весьма сомнительных временных мнениях“ признаки явного вырождения искусства, его декаданса, упадка. „Я осмелюсь вступить за честь нашего века,—пишет Веневитинов.—Поэзия древних... превосходит новейшую в совершенстве соразмерностей, но уступает ей в силе стремления и обширности объема. Поэзия Гете, Байрона есть плод глубокой мысли, раздробившейся на всевозможные чувства. Поэзия Гомера есть верная картина разнообразных чувств, сливающихся как бы невольно в мысль полную. Первая, как поток, рвется к бесконечному; вторая, как ясное

озеро, отражает небо, эмблему бесконечного“. „Всякий век,—примирительно добавляет Веневитинов,—имеет свой отличительный характер, выражающийся во всех умственных произведениях; на все равно распространяется наблюдение истинного филолога, и, заметим, что науки и искусства еще не близки к своему падению, когда умы находятся в сильном брожении, стремятся к цели определенной и действуют по врожденному побуждению к действию“. Веневитинов хочет здесь стать в позу „объективности“, позу „истинного филолога“, воздать каждому веку свое, но эмоциональная окраска фраз, посвященных „новейшей“, романтической поэзии, поэзии Гете и Байрона, безошибочно выдает, кому всецело принадлежат его личные симпатии. Не мирно глядеться в спокойное зеркало вод, а безоглядно мчаться в бурном потоке, ломающем все преграды—таков пафос веневитиновской мысли и веневитиновского творчества.

Критики особенно любят подчеркивать „гетеанство“ Веневитинова, противопоставляя его байронизму Пушкина. Однако это в корне неверно. Как мы видим, Веневитинов не противопоставляет Гете Байрону, а, наоборот, объединяет их. И симпатии к Байрону остаются в нем неизменными. Так, в своей первой статье об Онегине он снова дает восторженную характеристику Байрона, как поэта, „который духом принадлежал не одной Англии, а нашему времени, в пламенной душе своей сосредоточил стремление целого века“. Да и в Гете Веневитинов ценил вовсе не его позднейшую успокоенность, „объективизм“, прославленное „олимпийское“ бесстрашие, а страстный, мятущийся, фаустовский дух, т. е. именно то, что в нем было не от „озера, а от „потока“. Недаром, наряду с переводом двух драматических отрывков из Гете на тему об „участи художника“, Веневитинов начал переводить мятежного гетевского „Эгмонда“, а из Фауста выбрал именно те сцены, в которых с наибольшей силой выражены тоска по „могучим крыльям“, жажда „полета“, мятежные „порывы“ в „эфир“, в бесконечность (даже в песенке Маргариты дышет то же неутоленное стремление).

И совсем по фаустовски звучит тот призыв, который Веневитинов обращает к самому себе в этих столь часто цитируемых и действительно прекрасных строках:

Теперь гонись за жизнью дивной
И каждый миг в ней воскрешай,
На каждый звук ее призывный
Отзывной песнью отвечай!

Но с особенной силой общественная настроенность Веневитинова выразилась в его первой статье об „Евгении Онегине“.

Декабристы, высоко ценившие „вольные стихи“ Пушкина и „сходившие с ума“ от его романтических поэм, к появлению первой главы „Онегина“ отнесли не только сдержанно, но, в сущности, и прямо отрицательно. В образе „Онегина“ они правильно усматривали прозаизацию, реалистическое снижение, пересмеивание „высоких“ байроновских героев романтических поэм; осуждали отсутствие в романе „поэтических форм“, „прозаичность“ предмета, находили, что роман больше плод „искусства“, чем „вдохновения“ и т. п. Критических статей о романе декабристы не дали, но точка зрения их с отчетливостью проступает в уже известных нам (см. статью „Творческий путь Пушкина“) письмах к Пушкину Рылеева и Бестужева, писанных незадолго до восстания, в том же 1825 году.

Статья Веневитинова во всех своих основных положениях с этой точкой зрения почти целиком совпадает. Как и Бестужев, Веневитинов находит в „Онегине“ „недостаток истинного пиитизма“. Подобно тому как Бестужев сочувственно противопоставляет описательной и повествовательной части романа его „мечтательную часть“,—Веневитинов предпочитает „Онегину“ пламенные романтические тирады „поэта“ из „Разговора поэта с книгопродавцем“, предпосланного Пушкиным первой главе, в качестве своеобразного пролога к роману: „В словах поэта видна душа, свободная, пылкая, способная к сильным порывам; признаюсь, я нахожу в этом разговоре более истинного пиитизма, нежели в самом

„Онегине“. Рылеев не устал твердить, что „Евгений Онегин“ „ниже“ романтических поэм Пушкина и вместе с Бестужевым настойчиво призывал его снова вернуться к созданию произведений, которые „колеблют душу, ее возвышают, трогают русское сердце“, в роде поэмы о борьбе псковитян за „русскую свободу“. Равным образом Веневитинов склонен считать „Онегина“ „ошибкой“ пушкинского дарования, считать, что в своем романе поэт сошел с истинного пути. Как и Бестужев, не отказывая роману в „искусстве“ („в нем нет описания, в котором бы не видна была искусная кисть, управляемая живым, резвым воображением; почти нет стиха, который бы не носил отпечатка или игривого остроумия, или очаровательного таланта в красоте выражения“) — Веневитинов отказывает ему в истинной „народности“, сочувственно противопоставляя шиллеровского „Вильгельма Теля“ с той же темой борьбы за свободу, что и рекомендуемая Рылеевым псковская поэма: „Шиллер в „Вильгельме Теле“ переносит нас... в новую сферу идей: он увлекает потому, что пламенным восторгом сам принадлежит Швейцарии“.

Статья Веневитинова, ценная и сама по себе, в истории русской критики приобретает особое значение, как почти полное выражение непосредственно в ней отсутствующего мнения об „Онегине“ декабристов.

Трудно сказать, как пошло бы дальше развитие Веневитинова, как критика и идеолога. Русское шеллингианство было тем историческим перекрестком, на котором сошлись на короткое время люди самых различных социально-политических и общественных взглядов и направлений — реакционеры и „прогрессисты“, „славянофилы“ и „западники“, Киреевские, Хомяков и Белинский, — сошлись, чтобы навсегда разойтись в прямо противоположные стороны. Трудно сказать, с кем бы оказался, в конце-концов, Веневитинов. Классово-общественная среда как будто бы толкала его к славянофильству. Недаром славянофилами оказались все его ближайшие друзья, в том числе и мечтавший некогда вместе с ним о наступлении для России „великого 1789 г.“ А. И. Кошелев. Зачатки славянофильских идей

несомненно имеем в ряде высказываний и самого Веневитинова. В то же время вспомним его резкое отталкивание от „грязи и мерзости“ „священной родины“. Да и недаром творчество Веневитинова так сочувственно звучало Белинскому и Герцену.

В своей уже неоднократно цитировавшейся нами работе „О развитии революционных идей в России“ Герцен, вскрывая общественное содержание образов пушкинского „романа в стихах“, называет Веневитинова „другим Ленским“ — „чистой поэтической душой, задушенной в двадцать два года грубыми тисками русской жизни“. Параллель эта невольно напрашивается. Глубокое воздействие на Веневитинова немецкой философии и литературы, его высокие романтические порывы, наконец, в особенности, его трагически-ранняя гибель — все это черты, настолько роднящие его с образом Ленского, что некоторые, не слишком осведомленные, критики готовы были утверждать, что Пушкин прямо с Веневитинова и списал своего „юношу-поэта“.

Утверждение это совершенно противоречит хронологии создания романа. Образ Ленского сложился в сознании Пушкина во всех его основных чертах задолго до встречи с Веневитиновым (вторая глава „Онегина“, содержащая развернутую характеристику Ленского, была написана еще в Одессе в 1823 г.). Да выяснение образа Ленского (делались попытки связать его с лицейским товарищем Пушкина декабристом Кюхельбекером и т. д.) и не имеет существенного значения. Наоборот, отсутствие в Ленском непосредственной „портретности“ при столь разительном *сходстве* его с Веневитиновым, только лишний раз свидетельствует о глубокой жизненности пушкинского образа, о том, что поэту с изумительной силой художественного проникновения удалось воплотить в нем действительно типическое явление русской действительности 20-х годов прошлого века.

В нашей трактовке личности Веневитинова и его творчества мы решительно отказались от традиционных

взглядов на то и другое, укоренившихся в нашей литературной историографии. Но герценовскую параллель Веневитинова с Ленским мы вполне можем за ним сохранить. Веневитинов и в самом деле прошел по нашей жизни и литературе „другим Ленским“, но не тем несколько оперным персонажем (как мы упрощенно привыкли воспринимать этот образ Пушкина), который пошел, повздыхал и умер, а Ленским подлинного пушкинского замысла, раскрывающегося как по законченному тексту романа, так и на основании подготовительных набросков, черновиков, опущенных строф; Ленским, который привез „из Германии туманной“ не только „учености плоды“, но и „вольнолюбивые мечты“, который был не только „поэтом“, но, потенциально, и „мятежником“, который по слову Пушкина, в одной из нецензурных строф 6-й главы, „мог быть повешен, как Рылеев“.

1932 г.

ТВОРЧЕСТВО ТЮТЧЕВА

Жизнь поэта Федора Ивановича Тютчева охватывает первые семьдесят лет XIX века. Началом своим она упирается в XVIII век, в события Великой французской революции, концом заходит за дату рождения Ленина. Эпоха наполеоновских войн и национальных движений, „нашествие французов“ в 1812 году, Венский конгресс и Священный союз, восстание декабристов, французская революция 1830 года, оба польских восстания, европейские революционные взрывы 1848 года, заговор петрашевцев, Николаевская реакция, Крымская кампания и падение Севастополя, „освобождение крестьян“ и так называемые „великие реформы“ 60-х годов, выстрел Каракозова, победоносная борьба Италии с Австрией и ликвидация светской власти пап, франко-прусская война, разгром Франции и создание Германской империи, Парижская коммуна — вот важнейшие политические события русской и европейской истории, современником и взволнованным свидетелем которых был Тютчев.

Либерализм первой половины 20-х годов, споры славянофилов и западников, критико-публицистическая деятельность Белинского, Герцен, шестидесятники, народничество — таково разнообразное содержание русской общественной жизни, смена идеологий, последовательно развертывавшихся перед внимательным, реже сочувственным, чаще негодующим взором поэта.

Не менее широк размах современной Тютчеву русской литературной жизни. Заставший в живых Державина, Хераскова, Карамзина, переживший не только Пушкина, Баратынского, Языкова, но и Лермонтова, Гоголя Бе-

линского, Добролюбова, Герцена, Тютчев умер в год рождения вождя русского символизма Валерия Брюсова. Выход в свет „Руслана и Людмилы“, первых глав „Евгения Онегина“, был для него таким же злободневным литературным событием, как появление „Преступления и наказания“, романа „Что делать“, „Войны и мира“.

Вся эта насыщенность, многообразие и пестрота явлений общественной и литературной жизни России в конечном счете обуславливались единым социально-экономическим процессом — ростом и развитием на русской почве промышленного капитализма. В классовом строе страны этому соответствовало, с одной стороны, постепенное оттеснение дворянства усиливающейся торговой и промышленной буржуазией, с другой, — капитализация, буржуазирование самого дворянства.

Тютчев — дворянин эпохи промышленной капитализации, становления в недрах старой полуфеодальной Российской империи новой буржуазной культуры. Однако для полного и правильного понимания творчества Тютчева необходимо не только наполнить это родовое социологическое понятие видовым содержанием, но и взглядеться в индивидуальный вариант общеклассовой судьбы — познакомиться хотя бы в самых основных, самых крупных чертах с фактами личной жизни поэта.

1

Тютчев принадлежал к старинному и зажиточному дворянскому роду. Имя Тютчевых, начиная с XIV века, упоминается несколько раз в летописях, однако видной общественно-политической роли представители рода Тютчевых не играли. Ближайшие предки поэта жили в своих брянских поместьях властными и суровыми феодалами, отличаясь, по отзыву современников, „разгулом и произволом, доходившими до неистовства“.

Совсем иного склада был отец поэта — вскормленник не „классической“ поры крепостничества, а эпохи fin de siècle'я, — более мягкой, — подернутой первыми сумеречными тенями — сентиментально-карамзинской культуры. Дослужившись в гвардии до сравнительно

небольшого чина поручика, он, на двадцатьвтором году жизни женился на родовитой Е. Л. Толстой и вышел в отставку. „Затем, — по словам биографа, — Тютчевы поселились в Орловской деревне (селе Овстуге—здесь 5 декабря нов. стиля 1803 г. и родился будущий поэт), на зиму переезжали в Москву, где имели собственные дома и подмосковную—одним словом зажили тем, известным образом жизни, которым жилось тогда привольно и мирно почти всему русскому зажиточному досужему дворянству, не принадлежащему к чиновной аристократии и не озабоченному государственной службою“.

Архаическая экономика семьи Тютчевых, входившей в состав того поместно-дворянского слоя, который стоял в стороне от общего экономического развития, „мирно“ „по-старинке“, проживая свои крепостные доходы (Тютчев-отец был чужд какому бы то ни было помещицкому предпринимательству: хозяйство в Овстуге велось на основе „барщины старинной“), обуславливала архаичность ее идеологии и особую старозаветность, „патриархальность“ быта. Одним из главных устоев этого быта была религия. В доме родителей поэта, по его собственному свидетельству, господствовало „самое строгое православие“, церковно-славянский язык которого, правда, причудливо сочетался в семейном быту с неизбежной французской речью. Другим устоем была крепкая семейная спайка Тютчевых, бывших для современников живым воплощением „семейственного счастья“, уюта и патриархальной „простоты“. Свет „неугасимой лампадки“, баловство матери и бабушки, знатной графини Остерман, „ласковая журьба“ старика-дядьки, вольноотпущенника из крепостных, которого соединяла с его питомцем самая трогательная взаимная приязнь (старик впоследствии добровольно поехал вместе с ним в Германию, расставаясь с ним после женитьбы, благословил его образом, на котором написал: „В память моей искренней любви и усердия к моему другу Федору Ивановичу Тютчеву)—были первыми впечатлениями будущего поэта.

Усадебный, патриархально-дворянский мир, —вековой, неподвижный старо-дворянский уклад — „предание и

обычай“ — такова была та социальная атмосфера, в которой проходило детство и отрочество Тютчева.

Надежного охранителя старых устоев родители Тютчева нашли в лице воспитателя их Фединьки стихотворца и переводчика латинских и старо-итальянских поэтов, С. Е. Раича. Происходивший из духовного звания, брат киевского митрополита Филарета, Раич был в литературной современности первой половины XIX столетия типичным „обломком“ архаического XVIII века. „Юрист“ — поборник „высоких“ традиций классической школы, Раич отрицательно относился к Пушкину, унизившему, по его мнению, эти традиции. Брат гонимый за свое поэтическое творчество почитал святотатством. „Вдохновение не продается“, негодуя воскликнул он в ответ на предложение известного книгопродавца и издателя Смирдина оплатить его стихи. Под руководством Раича, прожившего в доме Тютчевых в течение семи лет, Фединька Тютчев превосходно овладел латинскими классиками, под его же влиянием начал писать стихи. Раннее стихотворение своего питомца — подражание Горацию „Вельможа“ — Раич счел возможным представить в „Общество любителей Российской словесности“, бывшее в то время одним из очагов старых „классических“ традиций. 14-летний поэт был избран в число сотрудников общества, одновременно, кстати сказать, со своим наставником, который был старше его больше, чем на десять лет. Через год тютчевский перевод „Послания Горация к Меценату“ был напечатан в „Трудах“ общества.

Наряду с господством старого в архаическую семью Тютчевых, правда, просачивались и некоторые новые веяния. Родители Тютчева сочли нужным не ограничиваться в воспитании сына домашним образованием. Пятнадцати лет Тютчев поступил на словесное отделение Московского университета. Но и университет, переживавший в то время, по свидетельству современника „патриархальную“ пору своего существования, носил выраженно-классовый характер. Дети из состоятельных дворянских семей, приезжавшие на лекции в сопровождении своих гувернеров, не смешивались с относительно

малочисленными представителями „низших сословий“. Тютчев, правда, близко сошелся в университете с разночинцем Погодиным (типичный „барич“, Тютчев, несмотря на свои исключительно блестящие способности, поленивался, трудолюбивый Погодин выручал его и например, однажды, во время экзаменов, писал за него ответы по истории Востока). Но сын крепостного „домоправителя“ графа Салтыкова, живший в свои студенческие годы в качестве воспитателя в семье князей Трубецких, Погодин был сам под всецелым влиянием сословно-дворянской культуры.

В литературном отношении Погодин был в это время горячим приверженцем своего университетского учителя профессора Мерзлякова, являвшегося одним из главных столпов „классицизма.“ С рук на руки Мерзлякову и сдал своего воспитанника Раич. Правда, и авторитет Мерзлякова не мог помешать проникновению в среду университетской молодежи новых литературных течений. Тютчев начал интересоваться Шиллером и немецкой литературой вообще, увлекался Руссо. К этому же времени относятся встречи его с Жуковским. Однако его собственное поэтическое творчество продолжало протекать в русле старой классической традиции (Ода „Ура-ния“, 1820 г.).

Университет был окном, распахнувшимся из архаического барского особняка Тютчевых, но распахнулось это окно на улицы той же патриархальной старо-дворянской Москвы.

Резкий разрыв Тютчева с патриархальным старо-дворянским укладом произошел несколько позднее. Вскоре по окончании университета, в 1822 году поэт уехал в Германию служить при русской дипломатической миссии в столице Баварии, Мюнхене. За границей, главным образом, в Мюнхене, за исключением немногочисленных приездов на короткое время в отпуск в Россию, Тютчев провел целых *двадцать два года*. Здесь, по его собственным словам, по настоящему „началась“ его жизнь, здесь он развился и созрел как человек и поэт.

Бавария эпохи 20-х годов прошлого века была одним из наиболее развитых политически государств

Германии. Мюнхен был одним из самых оживленных политических и культурных европейских центров. Деятельность конституционного „короля-романтика“ Людвига I направлялась стремлением превратить старинный город средневековой германской империи в „немецкие Афины“ новой буржуазной Европы. Вместе с тем Мюнхен являлся одним из наиболее ярких очагов шеллингианства и немецкого романтизма, вообще. Из феодально-усадебной орловской глуши, из старозаветного барского особняка патриархальной Грибоедовской Москвы, Тютчев попал в кипучий котел новой буржуазно-капиталистической цивилизации — из глухого „средневековья“, „византийско-русского мира“ (определение самим Тютчевым стародворянского быта его родительского дома) в бурный и стремительный „языческий“ ренессанс.

Правда, и в Мюнхене в силу своего служебного положения, равным образом как по возникшим вскоре родственным отношениям (женитьба в 1826 г. на представительнице старейшей баварской аристократии, урожденной графине Ботмер), Тютчев оказался в классово-родственной ему придворно-дворянской среде. Недаром его университетский товарищ, уже упоминавшийся нами разночинец Погодин, встретившись с поэтом, приехавшим в 1825 г. в отпуск, в Москву, с неодобрением отметил, что он „пахнет двором“. А другой разночинец, талантливый юноша Рожалин, рассказывая о парадном обеде у Тютчева в Мюнхене, с горечью прибавлял: „Тут он был русским дворянином и русским министром, я—русским нищим“.

Однако светско-придворная сторона жизни Тютчева была только одной и в значительной степени внешней, казовой стороной его мюнхенского социального бытия. „Русским министром“ т. е. послом он отнюдь не был, а занимал скромную должность второго секретаря при посольстве (С 1828 года, до того времени в течение пяти лет был всего лишь сверхштатным чиновником при русской миссии). Служебная карьера Тютчева вообще не ладилась. Дитя „беспечности“ и „лени“—качества, которые его биограф И. С. Аксаков справедливо

ставит в связь с усадебно-патриархальной обстановкой детства Тютчева и полной обеспеченностью его в родительском доме,—поэт, по его собственному признанию, „не умел служить“. Несмотря на покровительство своего непосредственного начальства—русских посланников в Мюнхене—движение его по службе совершалось довольно медленно, его обходили при новых назначениях и т. п. Еще хуже обстояли материальные дела Тютчева. Незначительного жалования, им получаемого (до 1833 г.—800 р., с 1833—1000 р. в год) плюс сравнительно небольшая сумма, присылаемая ему родителями (по 6 000 р. ассигнациями ежегодно: при переводе на иностранный курс это выходило совсем немного), поэту безусловно нехватало. Мюнхенское начальство Тютчева неоднократно ходатайствовало перед петербургскими высшими сферами то о специальных ему ассигнованиях „на уплату долгов“, то об увеличении его содержания, мотивируя это тем, что „его жалованье совершенно не пропорционально издержкам, которые ему приходится нести в качестве семейного человека и дипломатического чиновника, дабы держаться на высоте того общественного уровня, к коему он призван столько же своим служебным положением, сколько личными качествами“. Среди блеска и роскоши баварских дворцовых зал и светских салонов Тютчев сам подчас должен был испытывать чувства, схожие с тем, которое испытал у него Рожалин.

В то же время „личные качества“ Тютчева, развитые умственные и литературные интересы влекли его совсем в другую сторону. Вращаясь в „большом свете“ и при дворе, Тютчев одновременно тесно сходитя с кругами мюнхенской академической и литературной интеллигенции. Общается со знаменитым немецким философом Шеллингом, который с 1827 г. читал лекции в Мюнхене и сразу почувствовал в Тютчеве достойного себе собеседника („Das ist ein sehr ausgezeichnete Mensch, ein sehr unterrichteter Mensch, mit dem man sich immer gerne unterhält“, отзывался он о нем известному впоследствии славянофилу П. Киреевскому). Сближается во вторую половину 20-х годов с Генрихом

Гейне, считавшим „юного русского дипломата“ „лучшим из своих мюнхенских друзей“, и т. д.

От Шеллинга и Гейне, а не от родственников жены, аристократических Ботмеров и Ганштейнов, шли глубокие воздействия, определявшие направление мысли Тютчева и характер его поэтического творчества.

Дружба Тютчева с Гейне представляет особенный интерес. Изучению отношений между Тютчевым и Гейне повезло. Однако многочисленные исследователи этих отношений ставили вопрос преимущественно в плоскости литературных влияний. Проблема сопоставления Тютчева и Гейне, как двух глубоко отличных классовых типов—носителей двух совершенно различных социальных судеб, скрестившихся в одной точке и разошедшихся в прямо противоположные стороны, совсем не затрагивалась. Между тем такое сопоставление чрезвычайно плодотворно. Сын обедневшего еврейского купца, в молодости ученик Гегеля, в позднейшие годы друг „доктора революции“ Карла Маркса,—Гейне не мог не быть для питомца мирного дворянского гнезда—Тютчева—воплощением нового европейского духа, наиболее ярким олицетворением новой буржуазной Европы. То обстоятельство, что Тютчев первым начинает пропагандировать поэзию Гейне в России, вводит Гейне в русскую литературу (ему принадлежат первые русские переводы из Гейне), является фактом, далеко выходящим за пределы только литературного влияния одного поэта на другого, говорит о глубоком воздействии на Тютчева этого нового буржуазно-европейского духа.

Дух перемены, коренной ломки во всех областях пережитков средневековых идей и отношений, столь противоположный неподвижным, косным формам патриархально-дворянской России, полуфеодального „византийско-русского мира“, охватывает поэта в Мюнхене со всех сторон, веет над всеми его столкновениями, встречами и впечатлениями от людей и событий Европы.

Дух ломки, распада старых связей вторгается и в личный быт самого Тютчева. Классически строгие рамки патриархально-дворянской семьи Тютчевых родителей

начисто разрушаются в романтической семейной жизни их сына. Первая юношеская пора пылких влюбленностей, бурных переходов от одного страстного увлечения к другому завершается женитьбой двадцатидвухлетнего Тютчева на вдове, старше его четырьмя годами. История этой женитьбы подернута некоей романтической дымкой: в силу каких-то обстоятельств поэт вынужден некоторое время скрывать свой брак от общества. По внешности брак Тютчева был самым счастливым; у него трое детей, красавица-жена окружает его самой нежной преданностью и заботливостью, помогает налаживать беспечному, „не умеющему служить“ поэту его служебные дела и отношения; по его собственному свидетельству, любит его так, как „ни один человек не был любим другим“. Однако на самом деле жизнь Тютчевых далека от мирной семейной идиллии. Новые увлечения поэта ведут к тяжелым семейным драмам. В результате одной из них Тютчева хотела покончить с собой: на мюнхенских улицах пыталась заколоться кинжалом. Трагическая смерть жены в 1839 г. в связи с пережитой ею морской катастрофой—пожаром на море—глубоко потрясла Тютчева: в возрасте тридцати шести лет он совершенно поседел с горя. Письма его от этой поры сплошные вопли скорби и отчаяния. Жуковский, встретивший его за границей, определяет его состояние двумя выразительными словами: „Горе и воображение“; однако вскоре с удивлением добавляет: „Он горюет о жене, которая умерла мученической смертью, а говорят, что он влюблен в Мюнхене“. Непостижимая для патриархального идиллика Жуковского двойственность, разорванность чувства, сознания и воли составляет, наоборот, одну из характернейших черт духовного облика Тютчева. В результате „мюнхенской влюбленности“, поэт, меньше чем через год по смерти первой жены женился вторично. Новый брак с самого начала повлекший за собой для Тютчева тягчайшие последствия (о них мы скажем в своем месте), был еще более, чем первый, богат драматическими потрясениями всякого рода, коренившимися все в той же необузданно-страстной натуре поэта-романтика.

Семейные потрясения, разложение старой патриархальной семьи были частным случаем тех грандиозных сдвигов и перемен, которые происходили в окружающей Тютчева социально-исторической современности. Высшим выражением и одновременно орудием этих перемен была революция.

На протяжении всего XIX века революция становится одним из основных двигателей европейской действительности. Под знаком готовящейся, происходящей или побежденной революции (периоды реакций) протекает вся жизнь большинства европейских государств. Не считая многочисленных революционных вспышек в ряде стран, в том числе и в России, при жизни Тютчева произошли три крупнейшие европейские революции—1830, 1848 и 1871 годов.

„Византийско-русский мир“, патриархальный стародворянский уклад и новая промышленно-капиталистическая буржуазная Европа, революция были двумя полюсами той социальной действительности, в которой протекала личная жизнь Тютчева и складывалось его миросозерцание и мироощущение—„билось полное тревоги“ сердце поэта, трепетала „жилица двух миров“—его „вещая душа“.

Двойным выражением этого единого трепета была, с одной стороны, лирика Тютчева, с другой,—его политические статьи и стихи.

2

Соответственно двум основным фазам социального бытия Тютчева, в его поэзии сталкиваются и вступают в своеобразное сочетание две мощных стилиевых струи. Тютчев начинает свою поэтическую деятельность на основе дворянского стиля „высокой“ архаической традиции русской классической поэзии XVIII века (Ломоносов, Державин и их последователи и эпигоны). Вскоре по переезде за границу, в Германию, Тютчев испытывает глубочайшее воздействие стиля новой буржуазной Европы (Гете, немецкая романтика, Гейне).

В уже упоминавшейся нами оде „Урания“, прочитанной студентом Тютчевым на торжественном годовом собрании Московского университета в 1820 г., и тогда же, по постановлению университетского начальства, напечатанной отдельной брошюрой, поэт еще целиком находится во власти „классической“ тематики и стиля. В оде им воспевается традиционный „космос“ классицизма, воплощенная, принявшая определившиеся, законченные формы социально-историческая действительность, „светозарный день“, осуществленная „гармония“ отстоявшегося классово-дворянского строя,— иерархия „вышних сил“, создавших и поддерживающих этот строй:

...в зрях златоцветных,
На тронах высоких, в сияньи богов,
Сидят велелепно спасители смертных,
Создатели блага, устройства градов;
Се *Мир* вечно-юный, златыми цепями
Связавший семейства, народы, царей;
Суд правый с недвижными вечно весами;
Страх, божий хранитель святых алтарей;
И ты *Благосердие*, скорби отрада,
Ты, *Верность*, на якорь склоненна челом,
Любовь ко отчизне,—отчизны ограда,
И хладная *Доблесть* с горящим мечом.
Ты, с светлыми вечно очами, *Терпенье*
И *Труд*, неуклонный твой врач и клевет...

Таков сияклит добродетелей—от верности, любви к отчизне и доблести (достояние дворянства) до терпения и труда (удел низших слоев),—которые поэт заставляет толпиться вокруг „алтаря“ и „трона“, „связывать“ и „поддерживать“ „златыми цепями“ огромное целое феодально-крепостнической Российской империи.

Поэт чувствует себя общником, органической частью этого целого, наследником „Русского Пиндара“ и „певца Фелицы“, призванным по их следам восславить современное ему царствование „царя сердец“—Александра I.

Однако вскоре после переселения Тютчева в Германию связь эта разрывается. В поэзии Тютчева начинает звучать настойчивый мотив исхода, выпадения из „отцовского“ мира, из классического космоса—романтический апофеоз „странничества“, скитальчества.

Угоден Зевсу бедный странник,
Над ним святой его покров.
Домашних очагов изгнанник,
Он гостем стал благих богов. („Странник“)

Около этого же времени Тютчев переводит с немецкого отрывок „Байрон“. В нем нарисован во весь рост тот же романтический образ поэта—„вечного странника“, „беглеца *родного края*“, „покинувшего *обитель отцов*“:

Войди со мной—пуста сия обитель—
Сего жилища одичали боги,
Давно остыл алтарь их и без смены
На страже здесь молчанье. На пороге
Не встретит нас с приветствием служитель,
На голос наш откликнутся лишь стены—
Зачем, о сын Камены
Любимейший—ты, наделенный даром
Неугасимо-пламенного слова,
Зачем бежал ты собственного крова,
Зачем ты *изменил отцовским ларам?*
Ах, и куда, безвременно-почивший,
Умчал тебя сей вихрь тебя носивший?..

Во власти такого же неопреодолимого „вихря“, вырывающего из недр быта, уюта, семьи, отторгающего от всяческих привязанностей, ощущает себя и сам Тютчев. Вскоре после „Байрона“ поэт пишет стихотворение „Из края в край...“—этот выразительнейший *marche funèbre* скитаний, в котором сожаление и тоска по оставляемому „милому душе“ поглощаются неудержимым стремлением—„вперед! вперед!“—мрачной героикой обреченности:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей мятет,
И рад ли ты или не рад,
Что нужды ей... Вперед, вперед!

.
„О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?
Любовь осталась за тобой,
В слезах, с отчаяньем в груди...
О, сжался над своей тоской,
Свое блаженство пощади!
Блаженство стольких, стольких дней
Себе на память приведи...
Все милое душе твоей
Ты покидаешь на пути...“
„Не время выкликать теней:
И так уж этот мрачен час.
Усопших образ тем страшней,
Чем в жизни был милей для нас.
Из края в край, из града в град
Могучий вихрь людей мятет,
И рад ли ты или не рад,
Не спросит он... Вперед, вперед!

Удел вечного скитальца, Байрона, близок и понятен поэту. Однако „ленивый“, „бессильный волею“, апатично-созерцательный характер Тютчева, вскормленный медленной, неактивной русской усадебной действительностью, не имеет ничего общего с воинствующим темпераментом обитателя кипучей промышленно-капиталистической Англии. Действительному и мятежному романтизму „восторженного хулителя мироздания“, питомца „бурь и метелей“, „орла“ Байрона Тютчев сочувственно противопоставляет другой тип романтизма, символом которого является образ „лебедя“—пассивный и мечтательный романтизм полного слияния с природой, мистических „всезрящих снов“, одиноких „звездных“ очарований:

Пускай орел за облаками
Встречает молнии полет
И неподвижными очами
В себя впивает солнца свет.
Но нет завиднее удела,
О, лебедь чистый, твоего—
И чистой, как ты сам, одело
Тебя стихией божество.
Оно, между двойною бездной,
Лелеет твой всезрящий сон—
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен. (,Лебедь“).

Между четырьмя только что цитированными нами стихотворениями, написанными Тютчевым в Германии, существует тесная связь образов (образ „мятущего вихря“ в отрывке „Байрон“ и стихотворении „Из края в край...“, образы орла и лебедя в их противопоставлении друг другу в „Байроне“ и в „Лебеде“ и т. д.) Непосредственным толчком к созданию всех их, как это установлено исследователями, послужили произведения немецкой романтической поэзии.

Вместе с тем такие пьесы, как „Из края в край...“ и „Лебедь“ принадлежат к лучшим образцам тютчевской лирики. Не полная самостоятельность их, конечно, ни в коей мере не служит к умалению их достоинств и лишь свидетельствует о том глубоко-органическом характере, который имело воздействие на Тютчева тематики и стиля немецкого романтизма.

Но следуя в основном романтической тематике, Тютчев вносит в нее некоторые специфически-свои мотивы, сообщает ей специфическую окрашенность.

Под влиянием социально-общественных, философских и литературных воздействий нового буржуазного Запада, патриархальное мироощущение певца „Урании“, чувствующего себя неразрывной частью своего большого целого, голосом коллектива, его золотой лирой, сменяется в Тютчеве крайним индивидуализмом. „Поэт“ отныне резко противостоит чуждой и враждебной ему „бесчувственной толпе“ („В толпе людей, в нескромном

шуме дня“.. „Ты знал его в кругу большого света...“ и др.). Однако в то же время индивидуализм Тютчева— порождение европейской буржуазной культуры—наполняется в его поэзии особым содержанием, подсказанным переживаниями представителя нисходящего русского дворянства.

Выпавший из прошлого, из „отеческого“ старо дворянского быта, Тютчев чужд и „новому младому племени“ — новым социальным формациям европейской современности.

Под влиянием Гейне он переводит белым стихом две странички гейневской прозы—одну из главок его „Путевых картин“, представляющую собою местами настоящий гимн „восходящему солнцу свободы“ — „общей европейской цивилизации“—формам и отношениям новой, вышедшей из ночи „средневековья“, буржуазной Европы:

Прекрасный будет день! Свободы солнце
Живей и жарче будет греть, чем ныне
Аристократия светил ночных!
И расцветет счастливейшее плечя,
Зачатое в объятьях произвольных
Не на одре железном принужденья,
Под строгим, пса таможенным надзором
Духовных приставов—и в сих душах
Вольнорожденных вспыхнет смело
Чистейший огонь идей и чувствований
Для нас, рабов природных, непостижный!
Ах и для них равно непостижима
Та будет ночь, в которой их отцы
Всю жизнь насквозь томились безотрадно—
И бой вели отчаянный, жестокий,
Противу гнусных сов и ларв подземных,
Чудовишных Ерева порождений.

Однако перед лицом этого „грядущего в славе“ „юного дня“ поэт переживает себя „бледным“ грустным месяцем, сиротливо „бледнеющим“ на утреннем рассветном небе, исчезающим—„легким паром“—в победных

солнечных лучах. Образ этого месяца также подсказан Тютчеву немецким подлинником, но надо думать, что именно этот образ и сделал прозу Гейне столь интимно близкой поэту: с тем же мотивом мы непрерывно сталкиваемся и в собственном поэтическом творчестве Тютчева.

В окружающей его европейской социальной действительности он ощущает себя „обломком прежних поколений“, „сирой“, „полусонной тенью“, обреченной „брести за новым племенем“—одиноким засохшим листом, случайно уцелевшим на „докучной“ ветке обнаженного осенью леса („Как птичка с раннею зарей...“, „Листья“, „Бессонница“, „Часов однообразный бой...“ и др.)

В ряде стихотворений поэтом декларируется полная отъединенность от современной жизни, от „буйной години“ настоящего, полная погруженность в себя, в „святилище души“,— единственной хранительницы прошлого,— в „царство“ „милых, милых теней“, „безмолвных, светлых и прекрасных“ призраков „великого, славного былого“.

Душа моя—элизиум теней,
Теней безмолвных, светлых и прекрасных,
Ни замыслам години буйной сей,
Ни радостям, ни горю не причастных.
Душа моя, элизиум теней!
Что общего меж жизнью и тобою?
Меж вами, призраки минувших лучших дней,
И сей бесчувственной толпою?

Ответом на вопрос, обращаемый поэтом к своей душе: является знаменитое „Silentium!“ В „Silentium!“ поэт утверждает полное отсутствие какой бы то ни было общности между ним и окружающей человеческой жизнью, призывает порвать все связи с внешней действительностью, замкнуться „в самом себе“, в своей внутренней вселенной, дать обет „безмолвия“:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои,
Пускай в душевной глубине

Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи,
Любуйся ими — и молчи.

И далее:

Лишь жить в самом себе умей,
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум,
Их оглушит наружный шум.
Дневные разгонят лучи,
Внимай их пенью— и молчи!..

Еще острее эти настроения полной отъединенности выражены в стихотворении „Душа хотела б быть звездой...“, в котором высказывается парадоксальное желание „гореть в незримом эфире“ невидимой с земли „дневной“ звездой:

Душа хотела б быть звездой;
Но не тогда, как с неба луночи
Сии сзетила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной,
Но днем, когда сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

Гореть, подобно „божествам“, „сиять“ над миром, в качестве некоего „светозарного бога“ („Ты зрел его в кругу большого света...“) — таков удел, о котором мечтает поэт для одинокого человеческого „Я“.

Однако наряду с предельным возвеличением, почти „обожением“ своего „светозарного „Я“ (любопытен, кстати, этот перенос эпитета „светозарный“ с внешнего мира—в „Урании“ он дан в применении к „дню“ — на свою внутреннюю сущность), оторвавшийся от классово-общественного коллектива, „покинутый на самого себя“, поэт с особенной болезненностью ощущает все великое „сиротство“, всю слабость, хрупкость, мимо-

летность, беспомощность отъединенного „бездомного“ человеческого существования, ограниченного по самой своей природе („Проблеск“, „С поляны коршун поднялся...“, „Святая ночь на небосклон взошла...“, „Бессонница“, „Фонтан“ и мн. др.) и беззащитного перед лицом „стихийной вражьей силы“—внешних и внутренних процессов распада, разрушения.

Все это порождает величайший пессимизм созерцаний Тютчева.

Глядя на весенние льдины, тающие и исчезающие в „бездне роковой“, поэт с горечью вопрошает себя: „О, нашей мысли обольщенье, ты — человеческое „Я“, не таково ль твое значенье, не такова ль судьба твоя?“ („Смотри, как на речном просторе...“). „(Человек — „быстро вянувший“ „земной знак“, („Сижу задумчив и один...“). Жизнь человеческая даже не дым, а нечто еще более призрачное, ускользающее:

Как дымный столп светлеет в вышине!
Как тень внизу скользит неуловимо!
„Вот наша жизнь.—промолвила ты мне,—
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...“

Человеческая „мысль“, „таинственно-волшебный“ мир дум, всецело погрузиться в который призывал поэт,—на самом деле,—всего лишь „призрак тревожно-пустой“, „ничтожная“ „огнецветная пыль“ („Дума за думой...“ и др.).

На помощь „бездомному сироте“—поэту приходит романтическая философия Шеллинга с ее учением о „тождестве“ внешнего и внутреннего мира—природы и человеческого „Я“. Этим объясняется та жадность, с которой Тютчев проникается шеллингианством, претворяя метафизические умозрения учителя в непосредственное „чувство мира“, в ощущение действительности, в живую художественную плоть своих стихов (философия тождества не только определяет собой содержание стихов Тютчева, но глубоко воздействует и на самую их форму. Ею, например, продиктована столь излюбленная поэтом двучленная композиция многих его стихотворений).

От чуждого людского коллектива, от губительного „сиротства“ души, в поисках чего-то более прочного, долговечного, нежели мимолетное и немощное человеческое существование, поэт-шеллингианец устремляется в широкую всеобщую жизнь, в „божественный“ пленум природы.

Наряду с призывом уйти от людей, погрузиться вглубь своего „Я“, раздаются призывы потопить, растворить свою „частную жизнь“ в „животворном океане“ жизни природной:

Игра и жертва жизни частной!
Приди ж, отвергни чувств обман,
И ринься бодрый, самовластный
В сей животворный океан!
Приди, струей его эфирной
Омой страдальческую грудь
И жизни божески-всемирной
Хотя на миг причастен будь!

(„Как ни гнетет рука судьбы“...)

Лирика природы занимает в творчестве Тютчева исключительно видное место. Поэтическое мастерство поэта раскрывается в его „пейзажах в стихах“ (определение тютчевских стихов о природе Некрасовым) с особой силой.

В обращении к природе, в чрезвычайно-обостренном чувстве природы одновременно сказывается и исконная усадебная стихия Тютчева и последующий отрыв от нее поэта.

Из „частного“, „беспокойного града“ с его „шумным, уличным движеньем“, „тускло-рдяным освещением“ и „безумными толпами“, со „знойной“ и „жесткой“ городской мостовой („Кончен пир, умолкли хоры...“, „Пошли, господь, свою отраду...“) поэт естественно порывается в столь близкий, с детства привычный ему „цветущий мир природы“—мир рощ, дубрав, полей и „безмолвных“ нив, „убеленных луной“, озаренных „таинственным“ „сумрачным“ светом „непорочных“ звезд.

В своем известном стихотворении „Итак, опять увиделся я с вами...“, написанном Тютчевым в сороковых

годах, по возвращении его в Россию, поэт отрекается от своей „немилой“ усадебной родины. Однако несомненно, что в основе исключительно развитого в нем „чувства природы“ лежат именно детские усадебные впечатления. Характерен в этом отношении восторг, с каким встретил Тютчев тургеневские „Записки охотника“, пленившие его изображением природы той самой Орловской губернии и ее ближайшего окружения, в которой находится родовая усадьба Тютчевых, село Овстуг. „Я только что прочел два тома „Записок охотника“ Тургенева, где есть чудесные вещи“, — писал Тютчев жене. — „Автором проявляется такая любовь к природе, что это производит подчас впечатление откровения“

Вместе с тем природа самого Тютчева, за исключением немногих стихотворений, главным образом, позднейшего периода, совершенно лишена специфических черт, свойственных не только природе Орловской губернии, но и русской природе вообще.

Один из исследователей провел интересное сравнение флоры и фауны в поэзии Фета и Тютчева. Точный статистический подсчет убедительно вскрыл всю абстрактность растительного и животного мира Тютчева. Все относящиеся сюда обозначения не только весьма малочисленны количественно, но и носят отвлеченный, по большей части условно-литературный характер (вспомним хотя бы уже знакомых нам тютчевских орла и лебедя). Наоборот, в представителях флоры и фауны Фета показаны живые обитатели данной конкретной местности — „природа, окружающая в средней полосе России пахаря и землевладельца“.

Не только чувства „пахаря“, что само собой разумеется (их, конечно, нет и в поэзии Фета), но и чувства „землевладельца“, помещика совершенно отсутствуют в тютчевском восприятии природы. Даже такое, весьма определенное, обыденно-ясное с точки зрения и пахаря, и землевладельца явление, как хотя бы процесс созревания хлебных колосьев, у Тютчева приобретает таинственный колорит как бы неких элевзинских мистерий природы:

Тихой ночью, поздним летом,
Как на небе звезды рдеют,
Как под сумрачным их светом
Нивы дремлющие зреют...
Усыпительно-безмолвны
Как блестят в тиши ночной
Золотистые их волны,
Убеленные луной.

Не реальное солнце пахаря и землевладельца заставляет подниматься колос и наливает его зерном, а „сумрачные звезды“ поэта-романтика!

В тех редких случаях, когда природа Тютчева наделена конкретными признаками, она выступает как природа швейцарских озер или итальянских побережий. Если природный мир Фета—мир „землевладельца средней полосы России“, природа Тютчева—природа туриста, путешественника, посетителя прославленных европейских курортов.

Чаще же всего Тютчев живописует природу вообще, сосредоточивается на изображении „общеприродных“ явлений и процессов, не связанных ни с какой конкретной обстановкой. Его солнечные восходы, вечерние сумерки, грозы, радуги могут „благовестить лучами“, „проливаться“ на мир, „грохотать“, „изнемогать в высоте“ почти в любом месте земного шара, под любой географической широтой.

Обобщенно-идеальный характер природы Тютчева зависит от того, что он воспринимает ее не извне, как некую объективную давность, а в духе философии Шеллинга, как бы изнутри. Одиноким среди людей, Тютчев ищет мистического союза с „душой“ природы, примышляя ей эту душу, проицируя в нее свои собственные внутренние состояния.

Природа Тютчева—„не слепок, не бездушный лик (см. программное стихотворение: „Не то, что мните вы, природа...) В ней дышет та же жизнь, которую человек ощущает в себе, но только безмерно более могучая—„божески-всемирная“. Перед лицом этой вселенской жизни „частное“ человеческое существование только

„обман чувств“, „греза природы“. В живом общении, полном слиянии с „бездребными океаном“ жизни природной — не только спасение против немощей и печалей одинокого и ограниченного человеческого „Я“, но и средство для поэта-индивидуалиста расширить себя без меры, включить, вобрать в себя всю все-ленную.

И Тютчев знает такие состояния. Поэту-романтику дано испытать „мгновения“ экстаза, когда „небо протекает по жилам“, когда — „все во мне, и я во всем“ („Проблеск“, „Сумерки“, „Так в жизни есть мгновения...“ и др.).

Но это именно только мгновения. Таким же „обманом чувств“, как отдельное человеческое „я“ оказывается через некоторое время для Тютчева и сама природа.

Поэт-современник „революционной эры“, в которую, по его представлениям, вступил, начиная с июльской революции 1830 года, весь европейский мир, остро переживал распад, гибель старого феодально-аристократического уклада. Он ощущал себя человеком „заката“, которого застигла в пути „тьма“ — „ночь“ разрушающейся, падающей культуры, — который „посетил сей мир в его минуты роковые“ — „минуты страшных переворотов“, предвещающих „конец мира или, по крайней мере, начало конца“, — в эпоху „крушения всего земного“ — в „век, когда все гуще сходят тени на одичалый мир земной“ („Цицерон“, „Памяти М. К. Политковской“, письма).

То же трагическое мироощущение вносит Тютчев в свое восприятие природы.

Свойственное ранним стихам Тютчева переживание действительности, как „гармонии“, как мирового „строга“, „порядка“ сменяется прямо противоположной новой картиной мира.

Тема „хаоса“ столь характерная, основная для стихов позднейшего Тютчева возникает впервые уже в „Урании“. Но здесь „хаос“ еще бессилён. Говоря о гибели Рима, падении античной культуры, поэт пишет:

„Девница света закатилась, везде хаос и мрак...“, но сейчас же сам перебивает себя: „Нет!—вечен свет наук, его не обнимает бунтующая мгла...“.

„Светозарный“, „дневной“ строй „Урании“ не одолеть „зlobствующему аду“, „бунтующей мгле“, „хаосу и мраку“—разрушительным природным и социальным силам.

Образ классического космоса—„сады, лабиринфы, чертоги, столпы“ (обращает на себя внимание глубоко-архаический строй этой строки)—возникает снова в одном из наиболее значительных стихотворений зрелого Тютчева „Сон на море“.

Но теперь этот развертывающийся на „высях тв ренья“ дневной „блистательный“ мир кажется поэту только „мгновенным“, „радужным виденьем“, „золотым ковром над бездной“, „сном“, „болезненным“ бредом“, сквозь который прорывается подлинная мировая сущность—„грохот и гром“ „безымянной бездны“, бушующей „беспредельности“.

Если в „Урании“ день торжествовал над ночью: „Где прежде мрачна ночь была, там светозарна дня явление“,—по новому представлению поэта, все происходит как раз наоборот.

Дневная природа—„златотканый покров“, „легкая ткань“, прикрывающая подлинный мировой лик—лик „темной пропасти“, ночной „бездны“—смерти.

Уже в двадцатые годы поэт характерно обращает мысли „к последнему часу природы“, к временам „последнего катаклизма“:

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И божий лик изобразится в них.

В тридцатые и сороковые годы „состав частей земных“ разрушается в сознании и восприятии Тютчева еженощно: „приходит ночь, „срывает“, с мира „златотканый“ „блистательный“ покров дня, ставит человека лицом к лицу—без всяких „преград“ с обнаженной, зияющей мировой бездной:

На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов...
День—сей блистательный покров,
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов.
Но меркнет день—настала ночь, —
Пришла—и с мира рокового
Ткань благодатную покрыва,
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ней и нами, —
Вот отчего нам ночь страшна!

Стихотворение это под названием „День и ночь“ было опубликовано поэтом в 1839 г. Через десять с лишним лет, в 1850 г., Тютчев печатает другое стихотворение, в котором те же образы и мотивы повторяются с буквальной точностью, — разительное доказательство того, что новсе и столь парадоксальное восприятие действительности, с которым мы встречаемся в „Дне и ночи“, не было в Тютчеве плодом мимолетного настроения поэта-импрессиониста:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадней, день любезней,
Как золотой покров она свила —
Покров, накинутый над бездной.
И как виденье внешний мир ушел...
И человек как сирота бездомный
Стоит теперь и немощен и гол
Лицом к лицу пред пропастью темной.
На самого себя покинут он —
Упразднен ум и мысль осиротела —
В душе своей как в бездне погружен,
И нет извне опоры, ни предела...
И чудится давно минувшим сном

Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом неразгаданном ночном
Он узнает наследье родовое.

Космос классицизма развоплощается. В мир „пышно-золотого дня“ — мир красок, линий и форм — пластики и архитектуры — вторгается „вой ночного ветра“, „безумные“ и „нейстовые звуки“, „грохот пучины“, „песни хаоса“ — музыка разрушения, гибели.

Что в природе, то и в человеке. Ощущениями распада, разрушения проникнуто не только восприятие Тютчевым „внешнего мира“, но и его „самосознание“ (характерно, что в рукописи так и было названо Тютчевым его стихотворение „Святая ночь“).

В человеческой душе разверзается та же „бездна“, „шевелится“ тот же „родимый хаос“, дышит та же „мятежная“, „злая жизнь“. И „злое“, „хаотическое“ непобедимо притягивает к себе поэта. „Страшные песни“ хаоса, являются для него „любимой повестью“, которой „жадно“ внимает его „ночная душа“:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятой муке,
И роешь, и взрываешь в нем
Порой нейстовые звуки.
О, страшных песен сих не пой —
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться,
О, бурь заснувших не буди,—
Под ними хаос шевелится!..

Гипертрофированное одинокое „Я“ поэта, изнемогающая под своим собственным бременем, мечтает о „мигле самозабвения“, страстно влечется к самоуничтожению.

Поэт жаждет слиться с беспредельным хаотическим началом, „потопить в нем свою душу“ („Как хорошо ты, о, море ночное...“, „Сумерки“). Он *любит зло* („Люблю сие незримо во всем разлитое таинственное зло...“).

В любви его влечет к себе то же злое, хаотическое, „буйно-слепое“ начало — „стенания“ и „бунт крови“, „угрюмый тусклый огонь желанья“ („Люблю глаза твои, мой друг...“). В своей любовной лирике он воспекает убийственную, губящую плотскую страсть („О, как убийственно мы любим...“, „Предопределение“, „Не верь, не верь поэту“... и др.) и самоубийство — двух близнецов, обворожающих его своим равно „ужасным“ обаяньем:

Есть близнецы—для земнородных
Два божества—то Смерть и Сон,
Как брат с сестрою дивно сходных—
Она угрюмой, кротче он...

Но есть других два близнеца—
И в мире нет четы прекрасней,
И обаянья нет ужасней
Ей предающего сердца...

Союз их кровный, неслучайный —
И только в роковые дни
Своей неразрешимой тайной
Обворожают нас они.

И кто в избытке ощущений.
Когда кипит и стонет кровь,
Не ведал ваших искушений, —
Самоубийство и любовь!

(„Близнецы“).

Наряду с экстазом смерти, самоуничтожения, поэт знает и другое, более тихое чувство — „умильную таинственную“ прелесть умирания:

Есть в светлости осенних вечеров
Умильная таинственная прелесть...
Зловещий блеск и пестрота дерев,

Багряных листьев томный легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землей,
И как предвестье близящихся бурь,
Порывистый и ясный ветер порою...
Ущерб, изнеможенье—и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья:

(„Осенний вечер“).

В другом своем осеннем стихотворении, отделенном от только что приведенного двадцатью годами (1830—1850 годы) поэт снова восклицает:

Как увядающее мило,
Какая прелесть в нем для нас,
Когда, что так шло и жило,
Теперь так немощно и хило
В последний улыбнется раз...

(„Обвеян вещею дремотой...“).

Один из старых исследователей замечал в 1900 году по поводу тютчевских „Близнецов“, что в связи с ними „русские декаденты могут праздновать свой пятидесятилетний юбилей“. По поводу другого тютчевского стихотворения „Mal'aria“, один из лидеров „русского декадентства,—Бальмонт писал, что оно „справедливо могло бы занять место среди лучших стихотворений в знаменитой книжке Бодлера „Цветы зла“. В ряде стихов, разрабатывающих *хаотические* мотивы, равно, как в своих осенних пейзажах с их „умильной таинственной прелестью“ „увяданья, ущерба“ человек заката стародворянской культуры, Тютчев, действительно, предвосхищает тематику и патетику западно-европейского бодлерианства, являясь прямым предшественником русского декадентства и символизма конца XIX и начала XX века.

Такое же „высокое зрелище“ торжествующего хаоса, как природа и человеческая душа, являет Тютчеву история и политика.

В современной Тютчеву социально-исторической действительности поэт ощущает—те же „ветры“ и „волны“,

которые „воют“ и „гремят“ в его лирических стихах. В ней бушует тот же „ужасный вихрь, в котором погибает мир“ (определение Тютчевым революции), вихрь, который самого поэта увлек от „домашних очагов“, „сорвал с родимого сучка“ „отцовского“, старо-дворянского уклада.

„Мир рушится“ твердит Тютчев в своих письмах. „Запад исчезает, все рушится, все гибнет в этом общем воспламенении“, утверждает он в центральной из своих политических статей „Россия и революция“, написанной им в 1848 г. „Европа Карла Великого и Европа трактатов 1815 года, Римское папство и все западные королевства, католицизм и протестантизм, вера, уже давно утраченная и разум, доведенный до бессмыслия, порядок, отныне немыслимый, свобода, отныне невозможная, и над всеми этими развалинами, ею же созданными, цивилизация, убивающая себя собственными руками...“

И подобно тому, хаотическое в природе и в человеческой душе неудержимо притягивает к себе поэта — род экстаза порождает в нем и „самоубийство“ старо-европейской цивилизации — „роковое стремление к саморазрушению“ — зрелище хаотического в истории.

Ярким выражением этого экстаза является знаменитое стихотворение „Цицерон“, написанное Тютчевым в 1830 г. и явно подсказанное июльской революцией, которая, как мы уже сказали, была для поэта сигналом, вещавшим „наступление революционной эры“ в Европе

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
„Я поздно встал и на дороге
Застигнут ночью Рима был!“
Так: но прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величьи видел ты
Закат звезды его кровавой!..
Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые:
Его призвать всеблагие,
Как собеседника на пир.

Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет дотушеч был,
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил.

Однако „высокое зрелище“ всеобщей гибели старого мира рождает в Тютчеве, помимо декадентского „упоенья гибелью“, и другие настроения и чувства.

3

Тезой жизни и творчества Тютчева был стародворянский усадебный уклад—классическая литературная традиция. Антитезой было выпадение из этого уклада—воздействие романтизма, немецкой „разрушительной философии“. „Шестьдесят лет разрушительной философии,—пишет Тютчев о Германии,—совершенно сокрушили в ней все христианские верования и развили в этом отрицании всякой веры первейшее революционное чувство: „высокомерие ума“ („Россия и революция“, 1848 г.) Через два года, в 1850 г., он снова повторяет в письме к неизвестному: „Да, надо иметь мужество сознаться в том, что литература, философия, все это предание современной мысли (de la pensée moderne), вся эта умственная среда, в которой наши умы, так сказать, зачаты, выросли и жили,—все это пришло и неизбежно должно было притти к... отрицанию самого принципа власти между людьми“, т. е. к „революции par excellence“ (по преимуществу). Философско-политическое мировоззрение Тютчева, выработанное им в тридцатые и сороковые годы и выразившееся в его политических статьях и стихах, представляет собою некий синтез: стародворянскую реакцию на буржуазный революционный Запад, на „разрушительное“ действие романтики.

Романтическое восприятие действительности явило мир одинаково-обреченным во всех его областях—в природе, в человеке, наконец, в человечестве, в истории.

Практика романтизма в личной жизни привела Тютчева к расстройству его общественного положения, к

служебной катастрофе. В 1837 г. Тютчев получил значительное повышение по службе—был назначен старшим секретарем русского посольства при Сардинском дворе в Турине. „Как место, как служба, как заработок Турин несомненно один из лучших служебных постов“ писал сам он родителям. Действительно, несмотря на „неумение служить“, перед Тютчевым открывалась блестящая служебная карьера: за вакантностью должности русского посла в Сардинии ему было поручено исполнять его обязанности. Это время как раз совпало с „мюнхенским романом“ Тютчева—бурным увлечением молодой вдовой Э. Ф. Дёрнберг, урожд. баронессой Пфаффель, на которой он, как упоминалось, вскоре женился. В виду малого срока со смерти первой жены венчаться на месте было неудобно: брак произошел на стороне, в Швейцарии. Однако, в необходимом для этого отпуске Тютчеву, в виду отсутствия посла, было отказано. Тогда поэт совершил неслыханную со служебной точки зрения вещь: бросил все дела и уехал самовольно. Результатом было увольнение со службы и лишение камергерского звания.

Потеряв службу, привязывавшую его к Европе, Тютчев в Россию однако не вернулся и снова поселился в Мюнхене. К началу 40-х годов Мюнхен был далеко не тем передовым буржуазно-европейским городом, каким Тютчев застал его в эпоху первого своего приезда, в 20-е годы. Под влиянием июльской революции 1830 г. и последующего революционного брожения в Германии, Мюнхен сделался теперь центром реакции: либеральные профессора были высланы или сами покинули пределы Баварии, наоборот, в Баварию были возвращены изгнанные оттуда ранее иезуиты.

В реакционном Мюнхене Тютчев нашел самую благоприятную почву для окончательного оформления тех политически-реакционных настроений, которые проступали уже в его более ранних высказываниях (стихотворение 1827 г., направленное против декабристов, „Вас развратило самовластье...“, осуждение июльской революции 1830 г.), но только в 40-е годы сложились в стройную философско-политическую систему.

„Безработный“ Тютчев житейски оказался в Мюнхене в довольно тяжелых условиях. Личных средств у него не было. Вместе с разрастающейся семьей (дети от первого и второго брака) ему приходилось существовать на средства жены. К материальным трудностям присоединялось ложное общественное положение. Все это побудило Тютчева через некоторое время, в 1843 г. отправиться в Россию с целью своей реабилитации. В Петербург он приехал с составленной им „Запиской по восточному вопросу“, которую при помощи старых связей, ему удалось через пресловутого шефа жандармов генерала Бенкендорфа вручить самому Николаю I. Записка до нас не дошла; однако, судя по благоприятному впечатлению, которое она произвела на царя, можно с уверенностью сказать, что в ней уже заключались политические установки, выдвинутые через некоторое время Тютчевым в его так называемых „политических статьях“. Результатом записки был союз между Тютчевым и николаевской реакцией. Поэт был восстановлен в правах и, не поступая некоторое время формально на службу, снова уехал в Мюнхен с секретным поручением содействовать обработке немецкого общественного мнения в пользу России. В этом смысле он вел переговоры с влиятельным немецким публицистом Фальмерайером, а в виду неудачи их в следующем же 1844 г. выступил сам со статьей „Россия и Германия“, напечатанной в одном из влиятельнейших политических органов того времени аугсбургской „Всеобщей газете“ (помимо „России и Германии“ Тютчев напечатал в той же газете еще несколько заметок, до сих пор не обнаруженных исследователями).

В своей статье, опубликованной в ответ на сенсационную книгу французского путешественника маркиза Кюстина, давшего самую жестокую характеристику николаевского „тюремного“ режима, Тютчев ставит задачей, отклоняя симпатии Германии от революционной Франции, убедить ее остаться верной „священному союзу“ с Россией. Через год после опубликования статьи, привлекшей к себе внимание в Европе и вызвавшей весьма неодобрительную оценку со стороны

представителей либерально настроенных русских кругов, Тютчев официально зачисляется на службу при государственном канцлере и вместе с семьей навсегда переселяется в Россию.

Возвращение поэта после двадцатидвухлетнего пребывания за-границей в Россию—не случайный биографический факт.

„Как могли вы вообразить,—пишет он вскоре после своего переселения в Петербург родителям,—что я опять оставлю Россию? Да если бы меня назначили посланником в Париж с тем, чтобы тотчас покинуть Россию, я бы поколебался принять“...

Возврат „бездомного сироты“ Тютчева в николаевскую Россию, к „отцовским ларам“ диктуется всем ходом и диалектикой внутреннего развития поэта—мучительными поисками выхода из трагического пессимизма своего мировосприятия.

Незадолго до смерти Тютчев писал: „Человек, лишенный известных верований, преданный на растерзание реальностям жизни, не может испытывать иного состояния, кроме непрекращающейся судороги бешенства“. Уже в первый период своей мюнхенской жизни, период наибольшего воздействия на него романтизма, в частности романтической философии Шеллинга, он однако заявлял последнему: „Нужно или склонить колени перед безумием креста (la folie de la croix) или все отрицать“.

В противовес „все отрицающей“ Европе, перед Тютчевым из смутного полубытого мира детских воспоминаний, оживляемых редкими посещениями старого родительского дома, возникал спасительный образ „православной“ России, всплывающей „святым ковчегом“ над волнами всеобщего европейского затопления (см. заключительные строки „России и революции“).

В письме к жене, написанном во время только что упомянутой поездки в Россию, в 1843 г., Тютчев рассказывает о проводах его из Москвы родителями: „В день моего отъезда, который пришелся в воскресенье, была обедня, а после обедни неизбежный моле-

бен, затем посещение одной из самых чтимых в Москве часовен: где находится чудотворная икона Иверской божьей матери. Одним словом все произошло согласно с порядками самого взыскательного православия... Ну, что же? Для человека, который приобщается к ним только мимоходом и в меру своего удобства, есть в этих формах, так глубоко исторических, в этом мире византийско-русском, где жизнь и верослужение составляют одно—в этом мире столь древнем, что даже Рим в сравнении с ним пахнет новизной, есть во всем этом для человека, снабженного чутьем для подобных явлений, величие поэзии необычайное“...

Внутренняя жизнь Тютчева была, по его собственным неоднократным признаниям, *судорогой* если не бешенства, то „ужасной“, „невыносимой“, „отчаянной“ тоски, „Чувства тоски и ужаса уже много лет как стали обычным моим душевным состоянием“, жалуется он в 1855 г. „Тоска,—подтверждает биограф-очевидец,—составляла как бы основной тон всей его поэзии и всего его нравственного существа“.

Лирика Тютчева была, в конечном счете, проникнута всеобщим отрицанием.

В поисках исхода из этого отрицания и тоски Тютчев „склоняет колени перед безумием креста“, обращается к старым детским верованиям, к „православному преданию“, к исполненному для него „величия поэзии необычайного“ древнему „византийско-русскому миру“.

Около 1830 года, в период европейских июльских потрясений „тронов и царств“ Тютчев переводит одно из наиболее выразительных в идеологическом отношении стихотворений гетевского „Западно-восточного дивана“. Выбор как раз в это время для перевода именно этой вещи Гете явно неслучаен. Об этом прямо говорят начальные ее строки:

Запад, Норд и Юг в крушеньи,
Троны, царства в разрушеньи,
На восток укройся дальней
Воздух лить патриархальной...

На „патриархальном востоке“—в „замороженной“ русской николаевской действительности, в ее „неподвижных, неизменных“, глубокоисторических формах и положительных верованиях ищет он спасения от „разрушительной философии“, от романтического „нигилизма“ бурно меняющегося буржуазного революционного Запада.

В Петербурге Тютчев попадает в сугубо-классовую среду светских салонов и гостиных. Появление в петербургском свете разносторонне-образованного, обладавшего даром исключительного острословия, „европейца“ Тютчева сопровождается огромным успехом. Светское общество носится с Тютчевым, провозглашает его „львом сезона“. Поэт предается самой рассеянной жизни.

„У меня под боком Вяземский и Тютчев“,—писал в это время один из его близких друзей.—„Но разница в образе жизни не дает мне средств извлечь что-нибудь из их общества: я встаю—они спят, я ложусь—они едут кататься“.

Из состояния беспечного светского времяпрепровождения выводят Тютчева первые известия о февральской революции 1848 года. Вспыхнувшие события европейской жизни словно бы целиком подтверждают прогноз Тютчева о наступлении мировой революционной эры, данный им в 1830 г. 1848-ой год потряс оглушительными революционными взрывами ряд стран Западной Европы. „Февральские, мартовские и апрельские дни,—вспоминает близкий друг Тютчева, поэт кн. Вяземский,—возбудили и подвигли все его нравственное существо“. По словам того же Вяземского, он был прямо „болен за Тютчева“, боясь, что поэт „изнеможет под тяжестью впечатлений“.

Опасения кн. Вяземского оказались напрасными. События 1848 года не только не повели к „изнеможению“ Тютчева, но, наоборот, послужили могучим толчком, возбудившим до крайних пределов его философско-политическую мысль и начинавшее было угасать поэтическое творчество. В течение сороковых годов до 1848 г. Тютчевым было написано всего 5 стихотворений (в то время как одним 1848 годом датируется 9 стихотворений,

1849—12). Помимо того за 1848-1849 годы Тютчевым написаны две политические статьи; к этим же годам относится замысел и черновые наброски обширного труда о „России и Западе“.

Непосредственным откликом Тютчева на современные европейские события является стихотворение „Море и утес“. Стихотворение это образует явный мост, соединяющий лирику Тютчева с его политическими стихами и статьями, которые, в свою очередь, как бы дают лучший к ней социологический автокомментарий. „Море и утес“ является одним из признанных лирических перлов поэзии Тютчева, в то же время не подлежит ни малейшему сомнению его политический генезис и резкая политическая тенденция (В прежних изданиях стихотворение так прямо и печаталось под заглавием „Море и утес 1848 года.“)

В подсказанных романтической традицией образах и звуках „Моря и утеса“ возвращается уже знакомая нам тема „Урании“—тема „светозарного дня“, который „не одолеть бунтующей мгле“. Волны европейского хаоса, европейской революции разбиваются о несокрушимые граниты николаевской империи.

Пространным комментарием к этому стихотворению может служить написанная тогда же главная из политических статей Тютчева „Россия и революция“, опубликованная на французском языке (как и все остальные тютчевские статьи) в Париже отдельной брошюрой и представляющая идеологическое обоснование позднейшей интервенции Николая I в венгерские дела. „Антихристианский“ Запад, по мысли Тютчева, находится в полном подчинении у революционной стихии. Революция представляет логическое завершение—„последнее слово“ „западной цивилизации“, (в частности, „католицизма“), „душой“ которой было предельное развитие личного начала—„самовластие“, „абсолютизм человеческой воли“, „обоготворение человека человеком“, „апофеоз человеческого Я в самом буквальном смысле слова“ (в католицизме „обожение“ власти папы). „Основное учение, то новое учение, которое революция внесла в мир,—рассуждает Тютчев—это, очевидно,

учение о верховной власти народа. А что такое верховная власть народа, как не верховенство человеческого Я, помноженного на огромное число, т. е. опирающегося на силу“. „Революция“,— снова повторяет Тютчев в другой своей статье, напечатанной в 1850 г. во французском журнале „Revue des deux mondes“— „есть не что иное, как апофеоз человеческого Я, достигшего до своего полнейшего расцвета“ („Папство и римский вопрос с русской точки зрения“, 1849 г.).

„На Западе,—по Тютчеву,—нет ни одного элемента, не пропитавшегося революцией“. Единственной силой, способной противостоять революционному Западу, является христианская Россия, но не высшие классы общества,—эта „подкладка Запада“,—усвоившие европейский образ мыслей и чувств, а „край русского народа“—Россия крестьянская—край „смиренья“, „долготерпенья“ и самопожертвования по преимуществу,—основных добродетелей, которыми держится „мирозданью современный“ строй „Урании“, „византийско-русский мир“, „глубоко-исторический“ старо-дворянский уклад.

Христианская, православная Россия призвана утвердить „священный“ средневековый принцип имперской власти, низвергнутый революцией, основать „вселенскую монархию“, „Великую греко-российскую восточную империю“. Отсюда—неизбежность борьбы между Россией и революционной Европой, „борьбы не на живот, а на смерть“ („combat à mort“).

„Давно уже в Европе существуют две действительные силы—Революция и Россия“,—начинает Тютчев свою статью 1848 г.—„Эти две силы теперь противопоставлены одна другой и, быть может, завтра они вступят в борьбу. Между ними никакие переговоры, никакие трактаты невозможны; существование одной из них равносильно смерти другой. От исхода борьбы, возникшей между ними, величайшей борьбы, какой когда-либо мир был свидетелем, зависит на многие века вся политическая и религиозная будущность человечества“.

Из этой концепции вытекает и „славянофильство“ Тютчева в узком смысле этого слова, его симпатии к „братьям-славянам“.

В православных славянских народностях, с их, подобным русскому, полуфеодальным социально-экономическим строем, Тютчев видит естественных союзников в предстоящей России „роковой“ и „неизбежной“ борьбе со „всей Европой“.

Таково в существенных чертах философско-политическое мирозерцание Тютчева, этот, говоря языком его же образов, „златотканый“ византийско-русский „ковер“, которым поэт пытается закрыть разверзшуюся у его ног „бездну“ буржуазно-индивидуалистического Запада, „хаос“ революции.

4

Однако силы, против которых борется Тютчев-политик, являются теми самыми силами, во власти которых находится Тютчев лирик-романтик.

В те же 30-е, 40-е годы—период выработки философско-политического мирозерцания Тютчева, поэт обращается к давно умершему Наполеону со следующим патетическим пятистишием:

Сын революции! ты с матерью ужасной
Отважно в бой вступил и изнемог в борьбе:
Не одолел ее твой гений самовластный!..
Бой невозможный, труд напрасный:
Ты всю ее носил в себе!..

Стихотворение это, вероятно, помимо воли и сознания поэта,—насквозь автопсихологично. „Принцип личности, дозеденный до какого-то болезненного неистовства—вот чем мы все заражены, все без исключения“, признается сам он. Слова, обращенные им к Наполеону, можно с буквальной точностью отнести к самому поэту. Он сам „носил в себе“ начала того индивидуализма и хаоса, которым объявил „невозможный бой“ в своих политических статьях и стихах (еще обнаженнее та же тема „неравного боя“, „безнадежной борьбы“ в стихотворении 1850 г. „Мужайтесь о, други, боритесь прилежно...“).

Отсюда—то „страшное раздвоение“, на которое Тютчев жалуется и в своих письмах, и в своих стихах и следы которого носят многие его произведения.

Так незадолго до смерти он пишет стихотворное послание Тургеневу, в связи с выходом в свет романа последнего „Дым“. В послании Тютчев решительно высказывается против пессимистической оценки, которую автор „Дыма“ дает русской действительности. Поэт выражает надежду, что „дымный призрак“, „чары“, под власть которых попал Тургенев, рассеются, и в его творчестве снова зазеленеет столь восхитивший его в нем некогда „могучий и прекрасный“ „родной лес“—усадебная, деревенская Россия „Записок Охотника“ и „Дворянского гнезда“.

Между тем, мы видели, что сам Тютчев в одном из своих прежних стихов, приравнивал человеческую жизнь „тени от дыма“ („Как дымный столп...“). Тургенев восхищался меткостью этого сравнения, цитировал его в своих письмах. Возможно, что именно этим сравнением и были подсказаны автору „Дыма“ название и основной образ—символ его романа, в котором тютчевское общее созерцание действительности применяется к частному случаю—жизни современной России. Ополчаясь в своем послании на Тургенева, Тютчев-политик в сущности противоречит в нем Тютчеву поэту-лирику.

Стихи о жизни, как „тени дыма“ отделены от послания Тургеневу почти двумя десятилетиями (первые относятся к концу сороковых годов, послание датировано 1867 г.). В уже упоминавшемся нами стихотворении „Море и утес“ политик сталкивается с поэтом-лириком в пределах одной и той же пьесы.

Стихотворение „Море и утес“, как уже указывалось, является откликом на европейское революционное движение 1848 года, но литературно оно всецело подсказано написанными тогда же и по тому же поводу стихами Жуковского. Приводим стихотворения обоих поэтов (в левом столбце—Жуковский, в правом—Тютчев):

Не тревожься, великан.
 Мирно стой, утес наш твердой,
 Отшибая грудью гордой
 Вкруг ревуший океан.
 Вихрей бунт встревожил воды;
 Воем дикой непогоды
 От поверхности до дна
 Вся пучина их полна;
 На тебя их буря злится;
 На тебя их вой и рев;
 Повалить тебя грозится
 Обезумевший их гнев.
 Но с главы твоей подзвездной
 Твой орел, пространства князь,
 Над бунтующей смеяся
 У твоей подошвы бездной,
 Сжавши молнии в когтях,
 В высоте своей воздушной
 Наблюдает равнодушно,
 Как раздор кипит в волнах.
 Как они горами пены
 Многоглавные встают
 И толпою всей бегут
 На твои ударить стены.
 Ты же, бездны господив,
 Мощный первевец творецья,
 Стой среди всевозмущенья
 Недоступен, тих, один;
 Волн ругательные визги
 Ветр, озливший их, умчит;
 Их гранит твой разразит,
 На тебя нападших, в брызги.

И бунтует и клокочет,
 Хлещет, свищет и ревет
 И до звезд допрянуть хочет,
 До незыблемых высот!
 Ад ли, адская ли сила
 Под клокочущим котлом
 Огонь геенский разложила—
 И пучину взворотила
 И поставила вверх дном.
 Волн неистовых прибоем
 Бесперывно вал морской
 С ревом, свистом, визгом, воем
 Бьет в утес береговой.
 Но спокойный и надменный,
 Дурью волн не обуян,
 Неподвижный, неизменный,
 Мирозданью современный,
 Ты стоишь, наш великан!
 И, озлобленные боем,
 Как на приступ роковой,
 Снова волны лезут с воем
 На гранит громадный твой.
 Но, о камень неизменный
 Бурный натиск преломив,
 Вал отбрызнул сокрушенный
 И клубится мутной пеной
 Обессиленный порыв..
 Стой же ты, утес могучий;
 Обожди лишь час, другой—
 Надоест волне гремучей
 Воевать с твоей пятой,
 Утомясь потехой злою,
 Присмирет вновь она,
 И без вою и без бою,
 Под гигатскою пятою
 Вновь уляжется волна.

Стихи настолько похожи друг на друга (от одного и того же повода к написанию и основных образов до одинаковости метра, многочисленности прямых текстуальных совпадений, даже почти одной и той же величины; у Жуковского—32 строки, у Тютчева—36), что при параллельном их прочтении охватывает невольное недоумение—зачем понадобилось Тютчеву пересказывать своими словами всем известную пьесу Жуковского (стихотворение Жуковского, благодаря своей злободневности, было напечатано сразу в пяти газетах и журналах)? Ответ может быть только один. Очевидно, что-то в пьесе Жуковского, захватившей Тютчева грандиозностью и ответственностью ее образов, не до конца удовлетворило его, вызвало в нем, скорее всего бессознательную, потребность что-то изменить, а может быть, и что-то досказать.

Действительно, более пристальное рассмотрение обоих стихотворений обнаруживает, что при резком сходстве между ними существуют и несомненные различия. Прежде всего из стихов Жуковского о „Русском великане“, начиная с самого их названия и кончая „орлом, сжавшим молнии в когтях“, торчит неприкрытая аллегория. Тютчев обнаженный антихудожественной аллегоризм Жуковского уничтожил, придав своим образам „Моря и утеса“ широкий символический характер. Это то, что Тютчев убрал из стихов Жуковского. Однако нечто он в них и внес.

Критика справедливо отмечала в „Море и утесе“ необычайную „стремительность и силу стиха“, исключительное „богатство созвучий“. Некоторые строки „Моря и утеса“, живописующие натиск—„роковой приступ“ волн, действительно представляют собой, как бы один сплошной звуковой повтор. „*Волн неистовых прибоем беспрерывно вал морской с ревом, свистом, визгом, воем бьет в утес береговой*“ или „*И озлобленные бдем, как на приступ роковой, снова волны лезут с воем на гранит громадный твой*“ (ср. еще исключительную звуковую энергию начальных строк: „*И бунтует, и хлопочет, хлещет, свищет и ревет...*“)

Жуковский говорит в своих стихах о „вое и реве“

волн. Тютчев заставляет этот „рев“ и „вой“ непосредственно звучать из своих „бунтующих“ и „клокочущих“ строк. „Цельный духом“, чуждый „раздвоения“, прямолинейный консерватор и монархист Жуковский был туговат на ухо в отношении революции. Тютчев, „жадно“ внимавший „страшным“, но и любимым „песням хаоса“, слышал революцию—„рев волн“. Больше того, Тютчев политик, в соответствии со всеми его политическими убеждениями и верованиями, конечно, был на стороне „утеса“, „неподвижной“ и „неизменной“ николаевской России.

Однако поэт в Тютчеве выдает его с головой. Все средства выразительности, все свое творческое воодушевление, весь темперамент художника Тютчев, сам того, вероятно, не сознавая, вкладывает в передачу мятежной музыки „бунтующих волн“. В тютчевском „Море и утесе“ впервые в русской поэзии зазвучала подлинная „музыка революции“—пафос разрушения косных гранитных громад старого мира.

5

Социально-политическая утопия—о „Святой Руси“—„Третьем Риме“, о создании православной всеславянской империи с центром в Константинополе,—развертываемая Тютчевым в его политических статьях и одновременно написанных политических стихах („Русская география“, „Рассвет“, „Не гул молвы прошел в народе...“ и мн. др.), реально была, конечно, неосуществима. Особенно тяжелый удар идеологии Тютчева нанес севастопольский разгром; Крымская кампания 1854 года. Россия вышла из борьбы с Европой не победительницей, а побежденной. Гранитный „утес“ николаевской монархии оказался трухлявым, насквозь изъеденным и источенным пнем. Всегда свойственная убежденнейшему монархисту Тютчеву специфически-стародворянская оппозиция к конкретным носителям власти—чиновной бюрократии, „немецкой России“ („В России канцелярий и казармы. Все движется около кнута и чина“, говаривал он еще в 1825 г., незадолго до декабрьского

восстания), под влиянием „ошеломляющего, подавляющего впечатления“ севастопольской катастрофы, приобретает особенно бурные размеры. В письмах этого времени Тютчев не находит слов для передачи „невыразимого отвращения—тошноты, смешанной с бешенством“, которые поднимаются в нем при виде того, что происходит; громит „шутовскую нелепицу, гниль и подлость“ правящих сфер, „глупость, испорченность и злоупотребления“ бюрократического чиновного аппарата, „уничтожение рассудка, притупление инстинктов, низость и невероятную ограниченность“ высшего петербургского общества, наконец, „чудовищную тупость“ самого недавно столь чтимого им царя Николая. Поэт почти готов радоваться в эти дни неизбежности „переворота, который сметет всю эту гниль“. Смерть царя вместо прочувствованной эпитафии, которую он, вероятно, написал бы, случись она несколько лет назад, теперь встречается им беспощадно-злой эпиграммой на коронованного актера—„лицедея“, столько времени игравшего под великого человека („Не богу ты служил и не России...“).

Для сохранения Россией ее политического значения в кругу великих держав потребна была спешная перестройка страны на столь ненавистных автору „России и революции“ буржуазно-европейских началах. Неизменно-враждебный буржуазному Западу Тютчев-политик железной логикой событий вынужден был поддерживать программу буржуазных реформ, т. е. объективно стать, как и его политические друзья и единомышленники славянофилы, в ряды сторонников прусского пути капиталистического развития России. В 1857 году Тютчев призывает в стихах к отмене крепостного права („Над этой темною толпой...“) В том же году составляет записку „О цензуре в России“, в которой отстаивает частичную свободу печати. Такой же либеральный характер носит его практическая деятельность в качестве цензора (вскоре после переселения в Россию Тютчев перешел на службу в цензуре сперва старшим цензором министерства иностранных дел, позднее председателем комитета иностранной цензуры)—

„почетный караул“ при литературе („Веленью высшему покорны...“)

Все это пробивает зияющую брешь в философско-политических построениях Тютчева. Внешне поэт продолжает оставаться все тем же „Московским Исайей“—участником заседаний и обедов „славянского комитета“, автором славянофильских стихов. Однако все это носит в нем характер словно бы какой-то инерции. Задуманный им в конце 40-х годов большой труд „Россия и Запад“, в котором поэт хотел дать подробное итоговое изложение всей своей философско-политической системы, остается лежать в черновиках. О самом славянофильстве, этом „бесполезном и смешном пережевывании общих мест“ (письмо жене 1870 г.) Тютчев начинает к концу жизни отзываться с прямой иронией.

„Византийско-русский“ „ковер“ не мог задернуть той бездны, которая явилась в годы прибывания в Германии взорам поэта на месте старого „классического“ космоса. Последние два десятилетия своей жизни Тютчев снова остро ощущает себя „бездомным сиротой“, который „стоит и немощен и гол лицом к лицу пред пропастью темной“. Зашатались снова устои и семейного быта Тютчева. На 1850—1864 г.г. падает бурная и мучительная, исполненная „и блаженства и безнадежности“ „последняя любовь“ поэта к младшей его многими годами Е. А. Денисьевой (в момент сближения с Денисьевой Тютчеву было 47 лет, его возлюбленной 24 года). Открытая связь Тютчева с Денисьевой (у Тютчева было от нее трое детей, им усыновленных) скандализовала светское общество, навлекла на поэта неудовольствие двора и даже остановила дальнейшее движение его по службе. Вместе с тем поэт был не в силах порвать отношений и со своей прежней семьей. Все это сообщало „беззаконной“ в глазах окружающих любви Тютчева особый трагический колорит, окрашивало ее в тона обреченности, гибели. Поэт ощущал себя палачом, „убивающим“ то, что ему дороже всего на свете (см. стихотворения Тютчева, связанные с Денисьевой: „О, как убийственно мы любим...“, „Не говори:

меня он как и прежде любит...“, „Последняя любовь“ и мн. др.). В 1864 году Е. А. Денисьева и в самом деле умерла в жестокой чахотке. Тютчев был потрясен, как никогда в жизни. „Не живет, не живет, не живет“, твердит он снова и снова в своих письмах этого времени.

Однако могучая жизненность поэта помогла ему перенести и этот удар. Тютчев до последних дней продолжает вести рассеянную „светскую“ жизнь, снова увлекается, совершает ежегодные поездки за границу. Пытливость мысли, жадное внимание ко всем явлениям окружающей действительности не ослабевают в нем до самого конца: шестидесятилетним стариком он начинает посещать университетские лекции, за год до смерти проводит целые дни—с полудня до поздней ночи—в суде на знаменитом нечаевском процессе. Но вся эта „непоседливость, скитание из дома в дом, тревожные поиски за новыми впечатлениями и интересами“, по его собственному признанию, своей „единственной целью“ имеют „избежать во что бы то ни стало в течение восемнадцати часов из двадцати четырех всякой серьезной встречи с самим собою“. Избежать таких встреч не всегда удавалось. Наряду с обликом светского блестящего остролова, „говоруна“, биограф-очевидец рисует нам другой облик Тютчева—одинокого поэта-романтика, который, неожиданно скрывшись со светского раута или придворного торжества, „с накинутым на спину пледом бродит долгие часы по улицам Петербурга, не замечая и удивляя прохожих“. Ощущение „хрупкости и непрочности всего в жизни“, „постоянная мысль о смерти“, „чувства тоски и ужаса“, которые „превращают каждый день жизни человека в последний день приговоренного к смерти“,—так определяет сам Тютчев содержание своего внутреннего бытия последнего периода.

Соответственно этому в лирике Тютчева последних лет звучат ноты безнадежного нигилистического позитивизма, столь противоположного и его начальному романтическому „одушевлению“ природы и последующим тщетным попыткам „к ногам Христа навек

прильнуть“ („О, вещая душа моя...“) — „склонить колени перед безумием креста“:

Природа—сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

6

Творчество Тютчева, как и всякое подлинно-художественное творчество, представляет собой полное соответствие между „содержанием“ и „формой“.

Подобно тому как в тематике и образности лирики Тютчева мы присутствуем при разложении, распаде, классического „космоса“, „византийско-русского мира“, общий стиль ее являет собой распад „высокой“, „классической“ традиции, трансформируемой воздействием стиля немецкого романтизма.

По наблюдениям новейших исследователей, „малая форма“ стихов Тютчева, их „фрагментарная“ композиция представляет собой „продукт разложения монументальных форм XVIII века“ (Ю. Тынянов). Поэзии Тютчева в высшей степени свойственен столь характерный для классической поэтики дидактизм, декламационно-ораторская патетика классической оды, но в соответствии с общей направленностью его творчества,—поучения, восклицания, обращения и призывы его стихов чаще всего носят субъективно-лирический характер, обращены поэтом к самому себе, к своей собственной душе или к дублирующим ее явлениям внешнего мира („О, вещая душа моя...“, „О, нашей мысли обольщенье, ты, человеческое Я...“ „О чем ты воешь, ветр ночной...“, „Что ты клонишь над водами, ива, макушку свою...“ и т. д., и т. д.). Благодаря этому „витийственность“ классической лирики борется, а нередко и сочетается в поэзии Тютчева с ее исключительной музыкальностью, мелодизмом—„певучестью строфы“) В. Брюсов). Тютчев—иногда певец, иногда оратор и эти две стихии своеобразно уравновешены в его поэзии, придавая ей совершенно специальный характер“ (Б. М. Эйхенбаум).

Разложение стилистического „космоса“ классицизма можно проследить на всех элементах лирики Тютчева (переход в эпитете от ярких пламенных красок XVIII века к „оттенкам“—Тынянов; в зрительном эпитете „сознательное лишение видимого плоти“—С. Абакумов. и т. п.).

Но с обенной силой разложение классического кано́на сказывается в тютчевской метрике.

Два центральных в „смысловой системе Тютчева его стихотворения—„Silentium!“ и „Сон на море“—написаны сочетанием различных двусложных и трехсложных метров.

Особенно выразительную картину дает в этом отношении „Сон на море“. Приводим это стихотворение в том тексте, в каком оно было напечатано в пушкинском „Современнике“ 1836 г., обозначая рядом его метрическую схему:

— — — — —
И море и буря качали наш челн;
— — — — —
Я сонный был предан всей прихоти волн.
— — — — —
Две беспредельности были во мне;
— — — — —
И мной своевольно играли оне.
— — — — —
Вкруг меня как кимвалы звучали скалы,
— — — — —
Окликнулись ветры и пели валы.
— — — — —
Я в хаосе звуков летал оглушен;
— — — — —
Но над хаосом звуков носился мой сон.
— — — — —
Болезненно-яркий, волшебнo-немой,
— — — — —
Он веял легко над гремящею тьмой;
— — — — —
В лучах огнезницы развил он свой мир:
— — — — —
Земля зеленела, светился эфир,

Сады-лабиринфы, чертоги, столпы,—
 И сонмы кипелч безмолвной толпы.
 Я много узнал не неведомых лиц,
 Зрел тварей волшебных, таинственных птиц...
 По высям творенья как бог я шагал
 И мир подо мною недвижимый сиял...
 Но все грезы насъзозь,—как волшебника вой,
 Лишь слышался грохот пучины морской;
 И в тихую область видений и снов
 Брывалася пена ревущих валов.

В этой, без преувеличения можно сказать,—единственной во всей русской поэзии, по изумительной стройности и выразительности метрической композиции, пьесе имеем полный параллелизм между ходом образов и движением ритмов. Соответственно тому, как в классические „видения и грезы“ „Сна на море“ врывается „хаос звуков“—„свист ветров“ „грохот морской пучины“—ломается метр стиха: в симметричные амфибрахии „сна“ (—) вторгаются дактили (—) и анапесты (—), чередованием своих то падающих, то поднимающихся стоп в подлинном смысле этого слова „звукописующие“ размах колеблющихся волн, дикий разгул разбушевавшейся стихии.

„Вольными“ ритмами „Silentium!“ и „Сна на море“ Тютчев začínал настоящую революцию в области русского стихосложения, целиком отвергнутую современниками (в первом собрании стихов Тютчева, вышедшем в 1854 году под редакцией Тургенева и послужившем основой для всех последующих до-революционных из-

даний „беззаконные“ стихи Тютчева были вправлены в однородные метры) и осуществленную только в начале XX века символистами.

7

Своеобразная природа тютчевской поэзии обусловила своеобразную судьбу ее среди современников и в потомстве.

Россия первых десятилетий XIX века намного отстала от Европы в своем экономическом развитии. Социально-экономические, а следовательно и общественно-политические, процессы, происходившие в Европе в 20-е и 30-е годы, возникли на русской почве много времени спустя.

Выехав из Москвы в Мюнхен, из патриархального мира полуфеодальной аракчеевской России в мир промышленно-капиталистической Европы, Европы эпохи „гражданских бурь“ и предреволюционной „тревоги“, Европы Гейне и Маркса, Тютчев совершил путешествие не только в пространстве, но как бы и во времени— в своем личном опыте опередил десятилетия. Этим объясняется то, что насыщенная этим опытом лирика Тютчева была за немногими исключениями не только не понята и не принята, но и прямо таки не замечена современниками.

Стихи Тютчева, появившиеся, в небольшом, правда, количестве, во второстепенных журналах и альманахах 20-х и первой половины 30-х годов (главным образом, в изданиях Раича и составившегося около него маленького литературного кружка университетских товарищей Тютчева), не привлекли к себе никакого внимания (два три упоминания имени Тютчева в критических обзорах того времени, конечно, не в счет), а среди них, наряду со слабыми, ученическими вещами, уже были такие льесы, как „Silentium!“ и „Цицерон“. Когда в 1836 г. приехавший в Россию из-за границы мюнхенский приятель Тютчева, будущий иезуит кн. Гагарин, показал стихи поэта, достигшего к этому времени полной зрелости, кн. Вяземскому, Жуковскому, Пушкину—они прозвучали для всех них совершенной новинкой. Прямого

отзыва Пушкина о Тютчеве мы не имеем. Для автора „Гимна чуме“ и болдинской „Осени“ многое в поэзии Тютчева должно было быть созвучным. Недаром он напечатал в своем „Современнике“ большой цикл тютчевских стихов (23 стихотворений, не считая вещей, опубликованных в том же журнале после смерти Пушкина). Однако вместе с тем Пушкин счел нужным снабдить их многозначительным заглавием—„Стихотворения, присланные из Германии“. Германия—здесь явно нечто большее, чем просто географическое обозначение или даже только литературное указание на близость печатаемых стихов произведениям немецкой поэзии. Своим заглавием Пушкин, видимо, хотел подчеркнуть всю особенность, чужеродность того мира, который открывается читателю Тютчева. Что так это и было на самом деле, лучше всего доказывается отношением критики.

Невнимание критики к предыдущим публикациям тютчевских стихов можно было до некоторой степени объяснить уже упомянутой незначительностью тех органов, в которых они печатались. „Современник“ Пушкина и его продолжателей стоял в центре внимания критики. Стихи Тютчева в нем подчеркнута выдвигались на первое место: так 3-ья книжка журнала (с нее началось печатание Тютчева) открывалась шестнадцатью его стихотворениями, помещенными подряд. Между тем, стихи Тютчева, печатавшиеся в „Современнике“ в течение пяти лет (с 1836 по 1840 г.), не вызвали *ни одного* не только отзыва, но даже простого упоминания в современной печати. В истории не только нашей, но и мировой критики это, пожалуй, *единственный случай* абсолютной незамеченности такого литературного явления, которое в дальнейшем окажется одним из значительнейших явлений всей данной литературы вообще. Больше того, в течение всего последующего десятилетия (с 1840 по 1850 г.) стихи Тютчева зовсе перестают появляться в печати.

Тютчевская поэзия отличалась не только специфичностью личного опыта ее творца, но и тем, что этот опыт был заключен в специфически-классовую оболочку. Лирика Тютчева, по меткому определению Фета—„утон-

ченной жизни цвет“, возникающий „на высях творения“ — в период дворянской „осени“, дворянского „ущерба“ — конца большой, сложной и богатой культуры. „Сущная его суть — *le fin du fin*“ отзывался о Тютчеве Тургенев. Естественно, что „умильная, таинственная прелесть“ его стихов ощущалась прежде всего людьми, органически связанными с этой культурой. Это определяло в течение почти всего последующего времени (вплоть до конца XIX века) круг немногих читателей и восторженных почитателей тютчевской лирики. В 40-е годы, в период полного исчезновения имени Тютчева со страниц русской печати, один из типичных представителей так называемой „пушкинской плеяды“, поэт и критик Плетнев вспоминает в письмах к друзьям о „божественных стихах“ Тютчева, „напечатанных в „Современнике“ в 1836 г., т. е. в пушкинском“. Исключительно высоко ставят тютчевскую поэзию Тургенев, Фет, Аксаковы, Достоевский, Лев Толстой (последний, как известно, лично для себя ставил Тютчева „выше Пушкина“). С другой стороны, в высокой степени характерно, что поэзия Тютчева совершенно ускользает от такого острого, все замечающего критического взгляда, как взгляд Белинского. Мы не имеем ни одного отзыва Белинского о Тютчеве, не считая лаконичного упоминания его имени наряду с ничего не говорящими сейчас нам именами Ротчева, Маркевича, Вердеревского в подстрочной сноске к одной из критических статей.

Если молчание Белинского красноречивее всяких слов, то не менее показателен отзыв о Тютчеве такого типичного эпитона разночинской критики, как Скабичевский. В конце 80-х годов, незадолго до периода начавшейся посмертной славы Тютчева, Скабичевский писал:— „Открытый из среды посредственности и внезапно столь возвеличенный в мрачные годы общественного безвременья, Тютчев во всяком случае в достаточной мере скучноват в своих безукоризненных красотах и, исключая некоторых его произведений, помещенных в хрестоматиях, большинство их читается с трудом и ценится лишь самыми строгими и рьяными эстетиками“

Скабичевский, видимо, не только не догадывался о культуре Тютчева со стороны Льва Толстого, автора такой анти-эстетической книги, как трактат „Что такое искусство“, но и не знал, что первым, заговорившим о стихах Тютчева, после четырнадцатилетнего абсолютного молчания печати, был никто иной, как Некрасов, написавший о них восторженную статью в „Современнике“ 1850 года.

Восторженное преклонение Некрасова перед тютчевской лирикой представляется на первый взгляд чем-то совершенно парадоксальным. Однако не следует забывать, что литературный учитель и глава революционно-демократической поэзии, Некрасов, некоторыми своими корнями уходил все в то же дворянское прошлое—поместно-дворянскую культуру. В этом лишний раз убеждают нас отзывы Некрасова о некоторых стихах Тютчева, чуждых его уму, но вместе с тем таящих для него какое-то неизъяснимое очарование. Так о стихотворении „Душа моя—элизиум теней...“—самой острой исповеди поэта-индивидуалиста,—убежденнейший общественник Некрасов отзывается как о вещи „странной по содержанию, но производящей неотразимое впечатление“. Еще выразительнее отзыв Некрасова об одной из самых „декадентских“ вещей Тютчева—стихотворении „Осенний вечер“ („Есть в светлости осенних вечеров...“): „Превосходная картина! Каждый стих хватает за сердце, как хватают за сердце в иную минуту беспорядочные, внезапно-набегающие порывы осеннего ветра; их и слушать больно и перестать слушать жаль. Впечатление, которое испытываешь при чтении этих стихов, можно только сравнить с чувством, которое овладевает человеком у постели молодой умирающей женщины, в которую он был влюблен“.

Статья Некрасова произвела большое впечатление. Журналы снова начинают печатать тютчевские стихи. В 1854 г., по настоянию Тургенева и под его редакцией, они выходят отдельным сборником.

Пропагандируя тютчевское творчество, Некрасов едва ли подозревал, что тем самым он дает исключительно

острое оружие в руки своих противников. В литературно-классовой борьбе 50-х и 60-х годов поэзия Тютчева приобретает определенную социальную функцию. Отбрасывая гражданскую стихию тютчевской поэзии—его „политические“ стихи,—как что-то совершенно случайное и незначительное в его творчестве, консерваторы и либералы этого времени, как крепостник Фет или типичнейший сторонник прусского пути Тургенев, противопоставляют „чистую лирику“ Тютчева, в качестве „подлинно-художественного“ творчества, „антихудожественной“ „гражданской поэзии“ и публицистике представителей американского пути—Некрасова и Чернышевского. Односторонность такого восприятия Тютчева бросается в глаза. Ее характерно избегают критики противоположного лагеря. Так один из вождей революционной демократии 60-х годов—Добролюбов сочувственно подчеркивает в противовес узкой области фетовской поэзии („уловление мимолетных впечатлений от тихих явлений природы“) широту вдохновений Тютчева, стихам которого присущи и „злойная страстность, и суровая энергия, и глубокая дума, возбуждаемая не одними стихийными явлениями, но вопросами нравственными и интересами общественной жизни“. Отмечаемую Добролюбовым гражданскую отзывчивость поэзии Тютчева выдвигает на первый план и современный нам критик-коммунист. Отвлекаясь от реакционного содержания „политических стихов“ Тютчева, он ставит в особую заслугу поэту самое наличие у него этого жанра, доказывающее, что он отнюдь не был „жрецом чистого искусства“—„сумел дать ряд агиток, согретых пламенем подлинного вдохновения“ (А. Старчаков. Литературные заметки. Тютчев. „Известия“ ЦИК и ВЦИК, 1928 г., № 286).

Другую группу читателей Тютчева в 50-е и последующие годы составляли лица, близкие к славянофильским и светско-аристократическим кругам. Злободневные „политические“ стихи Тютчева в этих кругах, ценивших их как раз не за форму агитки, а за реакционное содержание, пользовались огромным успехом, но лирика Тютчева оставалась для них совершенно чуждой и

непонятной. По свидетельству современника, „никто из посещаемых им мужчин и дам, никто из окружающих его не чувствует и не понимает поэзии его стихов“. Широкой популярности стихи Тютчева вообще в это время не приобрели. Фет статью о Тютчеве, напечатанную в 1859 г., прямо начинает с указания, что он пользуется известностью только среди „самого малого меньшинства“, „в тесных кружках любителей изящного“, и совершенно незнаком „массе читающей публики“.

К 70-м годам борьба сторонников гражданской поэзии и чистых „эстетиков“ начала замедляться. Тютчевские политические стихи утратили свою злободневность. Имя Тютчева снова стало забываться.

Бурно „воскресает“ тютчевское творчество в 90-е годы. С 90-ми годами связан такой же резкий подъем промышленно-капиталистического развития России, какой имел место в Европе перед революциями 1830 и 1848 годов. В воздухе веет грозным дыханием надвигающегося 1905 года. Индивидуальный тютчевский опыт становится достоянием широких социальных слоев (дворянства, буржуазии), порождающих сложное литературное течение русского символизма. Основные ноты тютчевской поэзии, до этого времени остававшиеся в тени, начинают звучать с небывалой силой. В 1895 г. появляется знаменитая статья о Тютчеве Владимира Соловьева. Соловьев впервые выдвигает тему „хаоса“ как центральную тему лирики Тютчева, в разворачивании которой, по мнению критика, он не имеет себе равного в мировой литературе. Интерпретация Тютчева Владимиром Соловьевым получила дальнейшее развитие в символистской критике. Символисты воспринимают Тютчева не только, как своего литературного „предтечу“, „первого русского символиста“, „учителя поэзии для поэтов“, но и в качестве „пророка, учителя жизни.“

Критиками-символистами вскрывается огромное историко-литературное значение Тютчева. Поэзия Тютчева вырастает в их истолкованиях и анализах во весь свой рост, в качестве одного из величайших явлений русской литературы—„рядом с Пушкиным“. „Рядом с Пушкиным, создателем у нас истинно-классической поэзии,

Тютчев стоит как великий мастер и родоначальник поэзии, намеков“ (Валерий Брюсов).

В наши дни поэзия Тютчева, конечно, не может иметь такого „жизненного“ значения, какое, она имела для Льва Толстого („Без Тютчева чельзя жить“, твердил он), или, в особенности, для символистов. Однако тютчевское творчество и посейчас представляет собою нечто большее, чем только замечательный образец высокого и своеобразного художественного мастерства.

Тютчев „посетил мир в его минуты роковые“. Двумя основными источниками, сложившими его поэтическое творчество, была немецкая диалектическая философия и европейская революционная действительность. Статья Тютчева „Россия и Революция“ была написана почти одновременно с „Коммунистическим манифестом“ Маркса и Энгельса (опубликована несколькими месяцами позднее). На сопоставлении этих двух фактов, конечно, несоизмеримых по своему значению, но порожденных одной и той же исторической ситуацией, нагляднее всего вскрывается классовая ограниченность сознания Тютчева. Идеологи пролетариата *зовут* революцию— строят строго научный план развертывания грядущих переворотов,—напуганный революцией представитель нисходящего русского дворянства создает утопию о православной „святой Руси“, являющейся победоносным оплотом против революционной Европы. История пошла с Марксом, а не с Тютчевым. События, которые произошли на наших глазах, наглядно обнаружили всю фантастичность конкретно-исторических угадываний Тютчева. Но то непосредственное „чувство революции“, ощущение неизбежности надвигающегося величайшего социального сдвига, которым проникнута статья Тютчева, поэта не обмануло.

Это „чувство революции“ породило в значительной мере замечательную лирику Тютчева. Здесь материал оказался сильнее субъективного сознания творца. Лишенная, чаще всего, политически-реакционных элементов, присущих политическим статьям и политическим стихам Тютчева, его лирика—как ни у кого из русских дореволюционных поэтов—до краев насыщена „трево-

гой" — грозowymi и вихревыми ритмами „роковых дней“ погибающего старого мира.

Исключительный интерес представляет поэзия Тютчева для наших дней и со стороны ее творческого метода.

Тютчев, как уже нами неоднократно указывалось, выработал свои поэтические созерцания в школе немецкой идеалистической философии, главным образом Шеллинга. Философским методом Шеллинга была диалектика. И в философски-насыщенной лирике Тютчева мы имеем первые в русской поэзии элементы диалектического постижения действительности. Мир, природа, воспринимаются им, с одной стороны, как всеобщая связь — „всё во мне и я во всем“ — с другой, как непрерывная смена, процесс, переходы, динамика — „во всем движение, жизнь во всем“. Излюбленный „природный“ мотив Тютчева — переход от ночи к дню и от дня к ночи, от одного времени года к другому, от грозы к успокоению и наоборот; излюбленный „человеческий“ мотив — хрупкость, непрерывная изменчивость человеческой психики. Оттенки, переходы, переливы характерны для всего его импрессионистического стиля. С особенной силой притягивают к себе Тютчева „роковые моменты“ в жизни природы, моменты стихийных катастроф, „катаклизмов“ (столь характерные для него мотивы грозы, бурного моря, бушующих „ночных ветров“). Мир воспринимается им как некое единство противоположных, взаимно противоборствующих сил: в мировом „космическом“ порядке, „строе“ он проводит „шевелиющийся хаос“, в „дне“ для него затаена „ночь“, в „избытке жизни“ скрыта смерть; любовь переживается им как борьба — „роковой поединок“ любящих сердец; полнота физических сил и их самоуничтожение — плотская страсть и самоубийство — для него „кровно“ близки друг к другу.

Отсюда же и те знаменитые тютчевские эпитеты: „мглистый полдень“, „сумрачный свет звезд“, которые своей „бессмысленностью“ так раздражали современную ему критику. Некоторые более чуткие современники Тютчева угадывали за этой кажущейся бессмысленностью какую-то „небывалую новизну“, какой-то „новый угол зрения“, на действительность (см. статью

„Отечественных записок“ 1854 г.). Мы можем назвать этот „новый угол зрения“ его настоящим именем. В лирике Тютчева мы имеем переход от формально-логического восприятия мира к диалектическому его постижению. Не этим ли объясняется, на первый взгляд несколько неожиданная, любовь к Тютчеву В. И. Ленина⁴ относившегося, по свидетельству мемуариста, к его стихам с „преимущественным благорасположением“ (П. Н. Лепешинский „На повороте“).

Натурфилософская картина мира, развертываемая Тютчевым в его стихах, конечно, для нас неприемлема. Диалектика Тютчева носит не только идеалистический, но даже до-гегелевский характер, в лучшем случае стоит на уровне Шеллинга. У Тютчева мы нигде не найдем представления о процессах, совершающихся в мире, как о развитии, снимающем противоречия в высшем единстве. Мир для Тютчева являет собой не развитие, а всего лишь движение, причем самое восприятие им этого движения окрашено в чуждые нам и характерные для представителя падающего класса глубоко-пессимистические тона. Мировое движение для Тютчева—„тот же все вечный прибой и отбой, тот же все призрак тревожно-пустой“. Таким же „тревожно пустым призраком“ является для поэта праздномятущийся „водомер“ человеческой мысли, людские „призрачные годы“. Человеческая деятельность для него—„напрасный труд“, „безнадежная борьба“, „подвиг бесполезный“. Тем не менее наличие в поэзии Тютчева *элементов* диалектического постижения действительности делает из последних, именно в наше время, особенно ценный и интересный материал для критического освоения, использования и переработки.

1930—1931 г.г.

ТЮТЧЕВ и ВЯЗЕМСКИЙ

Исследователи, ставившие вопрос о литературном генезисе Тютчева, указывали на близость его творчества, с одной стороны, немецкой поэзии (романтики, Гейне), с другой—традиции Державина.

Связи Тютчева с его литературной современностью, с непосредственным поэтическим соседством и окружением не изучались вовсе. Мало того, а priori утверждая крайнюю самобытность поэзии Тютчева, большинство исследователей было склонно самую возможность существования таких связей заранее отрицать.

На самом деле, эти связи весьма значительны и многообразны.

Из очень большого материала, которым мы в этом отношении располагаем, мы остановимся в настоящем этюде на частном вопросе о взаимодействии между поэзией Тютчева и современным ей поэтическим творчеством кн. П. А. Вяземского.

1

Для взаимодействия между поэзией Тютчева и поэзией Вяземского существовала самая широкая социальная основа.

И Тютчев и Вяземский, правда, с некоторыми специфическими вариантами для каждого, но, в общем, оба принадлежали к одному и тому же социальному слою старинного более или менее зажиточного дворянства, не состоявшего однако в „правительственной аристократии“¹

¹ Термин декабриста Александра Бестужева для обозначения дворянского слоя, стоявшего—и экономически и политически в центре класса и имевшего ближайшее влияние на управление страной.

(Тютчевы) или выпавшего из ее рядов (отец и сын Вяземские).

Это ставило и Тютчева и Вяземского в естественную оппозицию современному им порядку вещей.

В Вяземском и более родовитом (род Вяземских—рюриковичи), и более независимом материально (рано остался единственным наследником довольно крупного состояния, скоро, правда, „пришедшего в упадок“—Тютчев материально, наоборот, был всегда очень стеснен), его „либерализм“—оппозиция придворно-бюрократическому общественному строю—носил более активный характер („вольные стихи“ молодости, участие в выработке новосильцевской конституции, подписание записки царю об освобождении крестьян).

Но известная оппозиционно-либеральная настроенность явно была присуща и молодому Тютчеву. Вспомним хотя бы известную его фразу незадолго до декабрьского восстания—летом 1825 года: „В России канцелярия и казармы. Все движется около кнута и чина“ (с таким же явным презрением постоянно употребляет слово „канцелярия“ и молодой Вяземский.)

Либерализм молодых Тютчева и Вяземского не заводил их слишком далеко. Оба ни в какой мере не стали участниками декабрьского движения.

Вяземский весьма характерно мотивировал свое нежелание вступать в тайное общество присущей ему аристократической безгловостью, боязнь оказаться в одной компании невесть с кем: „Некоторые попытки, разумеется, весьма неопределенные и загадочные, были пущены на меня, но нашли во мне твердое отражение. Я всегда говорил, что честному человеку не следует входить ни в какое тайное общество, ne fut ce que roug ne pas risquer de se trouver en mauvaise compagnie“.

Тютчев был просто далек в период 1825 г. от какой бы то ни было политики. По воспоминаниям декабриста Д. И. Завалишина, влиятельный родственник Тютчева, гр. Остерман-Толстой, не соглашаясь отпускать самого Завалишина в декабре 1825 г. из Москвы в Петербург, Тютчева туда отпуская: „он не опасен“—поянял Остерман-Толстой).

Больше того, оба они отнесли к выступлению декабристов с одинаковым осуждением. Однако, как в значительной степени и Пушкин и Грибоедов, осуждали они не столько освободительную идеологию декабризма, им в это время некоторыми сторонами несомненно близкую, сколько изолированность движения, оторванность его от широких масс, а отсюда и его явное бессилие, обреченность.

„Подпрапорщики не делают революции, а разве производят частный бунт. 14 декабря не было революцией“, записывает Вяземский (Старая записная книжка, ср. отзыв о декабристах Грибоедова: „Сто человек прапорщиков хотят изменить весь государственный строй“).

Тютчев в своем известном стихотворении обращается к декабристам со следующими горькими и вместе с тем почти сочувственными словами:

О, жертвы мысли безрассудной,
Вы уповали, может быть,
Что станет вашей крови скудной,
Чтоб вечный полюс растопить.
Едва, дымясь, она сверкнула
На вековой громаде льдов,
Зима железнаядохнула—
И не осталось и следов.

И вообще в осуждении и Вяземским и Тютчевым дела декабристов было много, если не прямого сочувствия, то во всяком случае несомненной жалости к „жертвам мысли безрассудной“, к „несчастливым“ (эпитет, неизменно придаваемый декабристам и Тютчевым и Вяземским) участникам 14 декабря.

Кроме того, не будучи на стороне побежденных, и Тютчев и Вяземский (упомянутое стихотворение Тютчева, интимные дневниковые записи Вяземского) не были до конца и с победителями—с „железной зимой“ самодержавия. Оба они стояли как бы на некоторой особой—„третьей“ позиции, столь характерной для представителей стародворянской интеллигенции того времени.

Этой „третьей позиции“ оба оставались верны и значительно позже, в свои зрелые и преклонные годы, когда от молодого либерализма обоих, казалось, не осталось никаких следов.

„Я тогда (в 1848 г. — Д.Б.) уже перестал слыть либералом“, пишет Вяземский в своей автобиографии. „Мы может быть, по-своему и оставались либералами, прибавляет он,—но либерализм наш был старого покроя“ — (см. его же заметку „Кое-что о себе и о других, о нынешнем и вчерашнем“)

И, действительно, в позднейшем консерватизме и Вяземского и Тютчева было много от их „либерализма старого покроя“. Консерватизм обоих был типичным стародворянским консерватизмом, столь же резко противопоставлявшим себя разночинскому либерализму и радикализму эпохи Белинского и Чернышевского, как и официальному консерватизму придворно-бюрократической николаевской России.

Неизменную враждебность, органическое отвращение к этой „мундирной, чиновнической, административной России“ (слова Вяземского), „официальной России“ (слова Тютчева) оба они сохранили до конца дней. И эта враждебность и отвращение были в них так велики, что, несмотря на всю свою лояльность и легитимизм, временами оба почти желали наступления некоей революционной „грозы“, которая бы очистила затхлую атмосферу „канцелярско-казарменного режима“

„Власть видит, что бумажная мельница в ходу, что миллионы нумеров вылетают из нее безостановочно. и остается в спокойном убеждении, что она совершенно права перед богом и людьми“ записывает Вяземский в свою записную книжку (периода сороковых годов), и тут же патетически продолжает: „Одна моя надежда, одно мое утешение в уверении, что они увидят на том свете, как они в здешнем были глупы, бестолковы, вредны, как они справедливо и строго были оценены общим мнением, как они не возбуждали никакого благородного сочувствия в народе, который с твердостью, с самоотвержением сносил их как временное зло, ниспосланное провидением в неисповедимой своей воле.“

Надеяться, что они когда-нибудь образумятся и здесь, безрассудно, да и не должно. Одна гроза могла бы их образумить”.

Почти в тех же словах изливает Тютчев свое негодование и гнев против представителей правящей „официальной“ России в пятидесятые годы, в эпоху сева-стопольского погрома.

„Когда видишь, до какой степени эти люди лишены всякой мысли и всякого рассудка, а следовательно и всякой инициативы, невозможно приписывать им ни малейшего участия в чем бы то ни было и видеть в них что-либо иное, нежели некую пассивную машину...“ (письма Тютчева к его второй жене).

И в другом месте: „Так вот какие люди управляют судьбами России во время одного из самых страшных переворотов, когда-либо потрясавших мир. Нет, положительно, если только провидение не насмеяется над людьми, то эта невероятная и шутовская нелепица должна скоро кончиться,—это несоответствие, заставляющее не то смеяться, не то скрежетать зубами, между людьми и делом, между тем, что есть и что должно бы быть,—нельзя, одним словом, не предвидеть переворота, который сметет всю эту гниль и подлость“.

В то же время, оба они и Тютчев и Вяземский вынуждены были служить, работать при этой столь ненавистной обоим „бумажной мельнице“, „пассивной машине“, быть „спицею в колесе, которое вертится наоборот“ (слова Вяземского).

Служебная деятельность обоих характерно разрешилась катастрофой — служебным скандалом, позорным увольнением. Правда, нашумевшее отстранение от службы Вяземского было вызвано, главным образом, его либеральной настроенностью, неуважительными отзывами о правительстве; увольнение Тютчева,—как мы знаем, некоторым поэтически-романтическим пренебрежением последнего к своим служебным обязанностям. Однако в своих собственных признаниях по этому поводу — „не умеет служить“ (Тютчев — стихи вел. кн. Марии Николаевне), „не умеет ужиться с службою“ (Вяземский — „Моя исповедь“, адресованная Николаю I

и вел. кн. Константину Павловичу) — оба совершенно совпадают.

Материальная стесненность, равно как стремление к определенному устойчивому положению в обществе заставила и Вяземского и Тютчева после довольно значительного временного перерыва, скрепя сердце, снова проситься на службу. В дальнейшем служба их протекала без всяких новых злоключений; оба (в особенности, более честолюбивый Вяземский) дослужились до высоких чинов, но отношение к своему служебному делу оставалось в обоих резко отрицательным.

„Вчера утром в департаменте читал проекты положения маклерам. Если я мог бы со стороны увидеть себя в этой зале, одного за столом, читающего чего не понимаю и понимать не хочу, худо показался бы я себе, смешным и жалким. Но это называется служба, быть порядочным человеком, полезным отечеству, а пуще всего, верным верноподданным“ (Вяземский, Старая записная книжка).

Тютчев прямо заявлял, что не будь он „так нищ“, он „бросил бы в лицо“ своему начальству жалование, им получаемое (письма жене).

Служебная деятельность, ни в коей мере не удовлетворявшая ни Вяземского ни Тютчева, не захватывавшая всей их энергии и сил, восполнялась в обоих — людях исключительно высокой интеллектуальной культуры — занятиями литературой. Однако и литература не являлась для них тем главным жизненным делом, каким она была хотя бы для Пушкина.

Тютчев, по рассказам современников, „рвонял“ свои нечастые лирические вдохновения-импровизации „на первый попавшийся лоскуток“, мало заботясь об их последующей обработке и совсем не заботясь об их дальнейшей судьбе: „если некому было припрятать к месту оброненное, подобрать эти лоскутки, то они нередко и пропадали“. Известно, что большая часть стихов его молодости, действительно, была случайно сожжена им вместе с ненужными бумагами. Позднее сам он признавался в своей „лени праздной“, не дававшей ему даже только „заглянуть“ в корректуры изданий его стихов:

большинство их так и печаталось его литературными друзьями без всякого участия, подчас даже „без ведома“ самого автора

Вяземский в большей мере был литератором. В период своего „междуслужбья“ он даже пытался создать себе из литературных занятий некоторую материальную опору. По поводу своего близкого участия в это время в „Московском телеграфе“ Полевого сам он позднее вспоминал: „Я печатал свои сочинения стихами и прозою в Телеграфе“, потому что по условию, заключенному на один год с его издателем, я хотел получить несколько тысяч рублей и таким образом заменить недоимки на оброке с крестьян наложением добровольной подати на публику“ („Моя исповедь“).

Однако этот факт свидетельствует только о том, что в тридцатые годы для русского писателя-дворянина, уже назревавшая возможность литературы, как заработка, как профессионального делания. Пушкин, как мы знаем широко использовал эту возможность. Наоборот, для Вяземского профессиональный характер литературной работы вскоре сделался явно нестерпимым. Союз его с „Московским телеграфом“ оказался весьма непрочным: Вяземский перешел в прямо противоположный Полевому лагерь писателей-дворян, для которых цель их занятий литературой была, по их собственным заявлениям, „не деньги, а сама литература“, которые резко ополчались на „опричников журнальной рати (слова Вяземского; „журналы наши так грязны,—писал он позднее,—что нельзя читать их иначе, как в перчатках“; ср. у Лермонтова разговор „журналиста, читателя и писателя“), „литературных лавочников“, „лабазников“, „промышленников“ литературного „ремесла“.

Как и Тютчев, Вяземский относился к своему поэтическому творчеству, как к некоему высокому дилеттантизму,—все, что в литературе „смотрело ремеслом“, решительно отталкивало его:

Писать мне часто нет охоты,

Писать мне часто недосуг:

Ум вянет от ручной работы

Вменяя труд себе в недуг.
Чернильница, бумага, перья, —
Все это смотрит ремеслом;
Сидишь за письменным столом
Живым подобьем подмастерья
За цеховым его станком.

(„Коляска“, 1826).

Больше чем через пятьдесят лет после этих стихов, в самом конце своего литературного и житейского пути, Вяземский повторяет снова: „Я никогда не пишу стихов моих, а сказываю их в прогулках моих; это не вполне *импровизация*, а что-то подобное тому, импровизация с урывками, остановками. В этой пассивной стихотворческой гимнастике бывают промахи и неправильные движения. После выпрямлю их, говорю себе, и иду далее, а когда окончательно кладу на бумагу, бывает уже поздно: поправить лень да и жар простыл. Мало заботясь о них, отпускаю стихи мои на божий свет, как родились они, с своими хорошими приметам, если таковые есть, с своими калечностями, если таковые окажутся. Что говорю о стихах своих, могу вообще сказать и о прозе своей. И тут и там заметен недостаток отделки, оконченности. Не продаю товар лицом.¹ Не обделяю товара, а выдаю его сырьем, как бог послал (Автобиографические сведения).

И как и в Тютчеве, подобные признания отнюдь не были в Вяземском какой-либо позой, рисовкой, в них с исключительной непосредственностью проступала классовая сущность обоих.

Служба не заполняла всей жизни ни Вяземского, ни Тютчева, не могла заполнить ее и литература.

О своем большом приятеле, Александре Ивановиче Тургеневе (брате декабриста Н. И. Тургенева)—одном из замечательных представителей дворянской образованности первой половины прошлого века,—Вяземский писал: „Будь он более положителен, усидчив и в занятиях своих, и в действиях своих, он мог бы достигнуть до

¹ Ср. в его же „Литературной исповеди“, 1854 г., „Писателю грешно итти в гостинодворцы и продавать лицом товар свой“

целей, немногим доступных, мог бы он оставить по себе память и отличного деятеля на поприще государственном и литературном. Конечно, так! Но зато лишились бы мы того Тургенева, которого мы знали и любили... В среде публичной деятельности было бы одним почетным лицом более, но в среде приятельской, но в избранном кругу любезных и увлекательных праздношатающихся, которые усвоили себе девизом „скользите, смертные, не напирайте!“—было бы место пустое и теперь незаместимое. Будем довольствоваться и тем, что он был dilettante по службе, науке и литературе“.

Тютчев и Вяземский, благодаря своему выдающемуся поэтическому таланту „оставили по себе память на литературном поприще“, но,—продукт той же социальной, классовой среды, которая породила и Александра Тургенева—они, как и он, были такими же типичными „дилеттантами по службе и литературе“ (Вяземский сам называл себя „всегда, во всем и везде дилеттант), как и он, принадлежавшими „к истинно-высшему и избранному обществу“ (слова Вяземского), к „избранному кругу любезных и увлекательных“ светских „праздношатающихся“.

Светское времяпрепровождение было не только третьим элементом, но словно бы подлинной стихией существования обоих: без преувеличения можно сказать, что если не большая, то, во всяком случае, огромная часть их жизни прошла в великосветских салонах России и Европы.

Однако и в своей светской жизни они были, если можно так выразиться, не профессионалами, а все теми же, „любезными и увлекательными“ дилеттантами.

Светская жизнь пленяла, очаровывала их своим всегда праздничным „шумом и плеском“, выработанными формами „утонченного общежития“, живой игрой блестяще развитого, отточенного, но не направленного ни на что определенное, целиком поглощающее, проходящего по всему „скользя, не напирая“, интеллекта. Но оба были слишком пронизательны и умны, чтобы не видеть и оборотной стороны великолепной светской медали.

„Напрасно некоторые угрюмые и желчные умы утверждают, что успех в свете есть достояние глупцов и

злых,— заносит Вяземский в свою записную книжку.— „Нет, глупцы и злые не всегда торжествуют. Баловень успехов в свете есть человек-дрянь. Это особенный человек: он и не умен, и не глуп, не добр, и не зол, все не то, а он просто и выше всего—дрянь“.

Выдающийся ум, в частности, исключительное остроумие (их „острые словца“—*bons mots*—гуляли по всем светским гостиным) делали и Вяземского и Тютчева весьма заметными фигурами в свете, подлинными „баловнями“ светских успехов, „львами салонов“.

Однако то, что было бы для рядовой светской „дряни“ венцом всех достижений, конечно, ни Вяземскому, ни Тютчеву не могло доставить сколько-нибудь прочного удовлетворения.

И вот, живя интенсивнейшей светской жизнью, Вяземский вместе с тем постоянно жалуется в своих письмах и в стихах на необходимость выполнять „светскую барщину“. Льву Толстому при знакомстве с Тютчевым особенно бросилось в глаза, что, будучи „придворным“, он „презирал придворную жизнь“. Сам Тютчев неоднократно заявляет о „тошнотворности“ своего светского бытия. „Я еще не был на островах, так мне заранее уже тошно от всего, что я там увижу“ (письмо жене от 10 июля 1864 г.). „О, боже мой, до чего мне всё это надоело“, пишет он ей же о коронационных торжествах 1856 года. А несколько раньше, по поводу тех же предстоящих коронационных торжеств замечает: „Я получил письмо от моей матери... Бедная старушка страшно озабочена тем, чтобы я прилично и достойно сыграл свою роль во время коронационных торжеств... Сколько скуки все это мне предвещает“.

Больше того, в одном из писем жене он дает своей светской жизни следующую замечательную мотивировку.

„Жизнь, которую я веду здесь, очень утомительна своею беспорядочностью. Ее единственная цель—это избежать во что бы то ни стало в течение восемнадцати часов из двадцати четырех всякой серьезной встречи с самим собой“.

В другом, более позднем письме он говорит об этом еще определеннее: „Я с каждым днем становлюсь все

несноснее, и моему обычному раздражению способствует не мало та усталость, которую я испытываю в погоне за всеми способами развлечься и не видеть перед собою ужасной пустоты“

Великосветская „зрелищная“ карнавальная жизнь помогала и Тютчеву и Вяземскому рассеяться, „развлечься“, давала им возможность на некоторое время забыть о той „ужасной пустоте“, которую оба ощущали в своем существовании, но, конечно, она не могла заполнить собой эту „пустоту“ целиком.

По поводу своей литературной деятельности Вяземский приводит слова, сказанные о ней Гоголем: „Участь человека, одаренного способностями разнообразными и очутившегося без такого дела, которое бы заняло все до единой его способности, тяжелее участи последнего бедняка“

„Что я? До 63 лет дожил нулем...“, пишет он о себе сам (письмо В. П. Титову от 1 сентября 1855 г., ср. те же мотивы в посвященном Титову же стихотворении „Сознание“ 1854 г.).

„Последним бедняком“—„бедным нищим“—в результате всей прожитой им жизни ощущал себя и Тютчев.

Незадолго до смерти, рассказывая жене о встрече со старым знакомым, который напомнил ему его давние мюнхенские остроты, Тютчев с горечью добавляет: „Повидимому, я уже и тогда отпускал словечки“ (Il paraît, qu' alors déjà je disait des mots). *Стало быть, вся жизнь ушла только на это* („C'est donc toute une vie employée rien qu'à cela“ (Курсив наш—Д. Б.).

Сходная социальная основа Тютчева и Вяземского породила схожую психологическую настроенность

Основными в этой настроенности были у обоих чувства *одиночества и тоски*.

Замечательно отчетливо выражена эта настроенность и вместе с тем дана исключительно яркая классовая окраска ее в одной из записей „Старой записной книжки“ Вяземского:

„Сегодня во сне имел я разговор у какого-то брата Фонвизина при Огаревой. Я говорил, что мы *не во*

время родились, желал бы я родиться шестьдесят лет ранее или сто лет позже (запись относится, видимо, к тридцатым годам.—Д. Б.). Впрочем я писал это кому-то на днях, а вот сонная прибавка: я говорил, что мы вступили в свет, как люди, принужденные переехать в город летом на духоту, пыль и одиночество“.

В этом „пыльном и пустом“ летнем городе „задышался“ и Тютчев

„Я жажду всей душой уехать отсюда (из Петербурга.—Д. Б.), вырваться из той пустоты, в которой задыхаюсь (à écharper au vide qui m'étouffe...) Здесь шумный, пыльный и пустой город уже принял свою летнюю физиономию. Непривлекательная физиономия“ (письмо жене от 1 июня 1864 г.).

Как и Вяземский, Тютчев переживал себя в современности „обломком прежних поколений“, брошенным на „знойную мостовую“ пустого и пыльного летнего города, по улицам которого, покинув тайком какое-нибудь блестящее светское собрание или торжество,—во власти „нелепой“, „ужасной тоски“ пешком, одинокий, с волочащимся за спиной пледом, бродил он долгие часы, „не замечая и удивляя прохожих“

„Припадки тоски“, на которую непрестанно жалуется Тютчев („Чувства тоски и ужаса уже много лет как стали моим обычным душевным состоянием“), тоски, превращающей „каждый день человека в последний день приговоренного к смерти“ (письма к жене), в Вяземском достигали силы некоего душевного недуга, подчас стоящего на грани прямого психического заболевания.

Встретившись в светских салонах николаевского Петербурга, Тютчев и Вяземский не могли не заметить друг друга, не почувствовать друг к другу кровного непобедимого притяжения

2

Тютчев и Вяземский были знакомы еще в бытность первого за границей, на дипломатической службе. Но настоящая близость возникла между ними после возвращения Тютчева в Россию, в начале сороковых годов.

Появление Тютчева в это время в Петербурге „сопровождалось“, по словам его биографа, „блестящим успехом. Пред ним открылись все двери... все наперыв желали заполучить к себе этого русского выходца из Европы, этого приятного собеседника, привлекавшего к себе общее внимание оригинальною грациею своего внешнего и духовного существа, самостоятельностью своей мысли, сверкающею остротою своих импровизованных речей“.

Сразу заметил и оценил его и Вяземский. „Я очень здесь рад Тютчеву“, пишет он в это время уже упоминавшемуся нами А. И. Тургеневу. „Вот тоже прелестный говорув... Разговор его возбуждает вопросы и рождает ответы, а разговор многих других возбуждает одно молчание. Я часто являюсь в салон с потребностью и желанием говорить, но после двух минут чувствую, как замерзают мои мысли в голове и слова мои в горле“.

Через год (в письме от 29 января 1845 г.) он повторяет снова: „Tutscheff est le lion de la saison. Он очень умен и мил; он один умеет расшевелить меня и дергать за язык“.

В 1848 году Вяземский и Тютчев ведут вместе оживленную светскую жизнь—жизнь „любезных и увлекательных праздношатающихся“, превращая ночь в день и наоборот, неизменно присутствуя на всех праздниках и торжествах, являясь обязательными посетителями всех наиболее прославленных светских гостиных.

Однако в Тютчеве Вяземский нашел не только умного и блестящего собеседника, „дергающего за язык“ „говоруна“—„жемчужноуста“, по его собственному позднейшему определению.

В нем встретил он и поэта—„сверстника по школе и преданиям“ (письмо Вяземского Я. К. Гроту), связанного своей поэтической „манерой“ со столь близкими самому Вяземскому традициями двадцатых и тридцатых годов. „Со смертью Пушкина, с отсутствием Жуковского,—писал он Чаадаеву в 1847 году,—мои литературные отношения почти совершенно пресечены. С одним Тютчевым есть еще кое-что общее“.

Читателей моих круг страшно поредел.
Жуковский с Пушкиным мои бывали судьи,
Я старых потерял, а новых не обрел...
Но вы остались мне, в вас память их живая,
Вы—публика моя, вы—мой ареопаг...
О прошлом вспоминать еще могу я с вами;
В нас отголосок есть от порванной струны,
Меняться можем мы знакомыми речами,
Преданьями родной, нам общей старины...

пишет он же в своем более позднем стихотворении 1864 года, обращаясь к „старожилам лучших дней“—Тютчеву и Плетневу.

И Тютчев с Вяземским „менялись знакомыми речами“—обменивались стихотворными посланиями, посвящениями. На „суд“ Тютчеву Вяземский приносил свои новые стихи, спрашивал его советов, следовал всем его указаниям.

Но Вяземский не только ценил вкус Тютчева, но и чрезвычайно высоко ставил его поэтический гений, зачитывался его стихами, знал их наизусть, „восторгался“ ими.

В свою очередь Тютчев, по свидетельству Плетнева, „с явным восхищением“ относился к стихам Вяземского. По поводу стихотворения Вяземского „Ночь в Венеции“ („По зеркалу зыбкого дола“...) он писал жене: „Я недавно читал его стихи на Венецию, которые, действительно, очень хороши. Своей нежностью и гармоничностью они напоминают движение гондолы: что это за язык—русский язык“ (Часть этого стихотворения нашлась в бумагах Тютчева, переписанная его рукой, что дало повод включить ее в качестве нового тютчевского произведения в издание 1900 года).

Близость, завязавшаяся между Тютчевым и Вяземским в сороковые годы и проходящая через всю их последующую жизнь, не мешала им во многом не сходиться, спорить друг с другом.

А спорить им было о чем. Тютчев, почти всю первую половину своей жизни проживший в Германии, вырос и сложился на почве немецкой культуры—немецкой литературы и философии—того немецкого

„глубокомысля“, о котором Вяземский — типичный вскормленник культуры французского XVIII века — с иронией отзывался, что „в него“ того и гляди „прова-лишься“ Стародворянскому консерватизму, проявлявшемуся в Тютчеве в форме воинствующего национализма — славянофильской идеологии — противостоял в Вяземском тот же стародворянский консерватизм, но космополитической, западной складки.

Споры Вяземского и Тютчева запомнились современникам.

„Самым оригинальным и прелестным зрелищем в то время (в шестидесятых годах.— Д. Б.) были беседы и общение кн. Вяземского с Тютчевым. Тютчев с своими белыми волосами, развевавшимися по ветру, казался старше кн. Вяземского, но был моложе его; но, находясь перед кн. Вяземским, он казался юношей по темпераменту... Бывало, Тютчев приходит к горячо любимому кн. Вяземскому отвести душу, и сразу рисуется прелестная картина: безмятежного, с умным лицом, где добрая улыбка попеременно сменяется иронической усмешкой, старика кн. Вяземского и пылающего своим вдохновением или своею главною заботою минуты, старика Тютчева Тютчев усаживался, как всегда, уходя в кресло, кн. Вяземский сидит прямо в своем кресле, покуривая трубку, и Тютчев начинает волноваться и громить своим протяжным и в то же время отчеканивающим каждое слово голосом в области внешней или внутренней политики. А кн. Вяземский только с перерывами издает звуки в роде: гм..., пускает из трубки дым, такой же спокойный, как и он, и когда Тютчев окончит свою тираду, вставляет в промежуток между другою тирадою какое-нибудь спокойное или остроумное размышление, и как часто с единственною заботою оправдать или извинить, после чего Тютчев, как бы ужаленный этим спокойствием, уносится еще дальше и еще сильнее в область своих страстных рассуждений. Изумительно-кроткая терпимость была отличительною чертою князя Вяземского Нетерпимость была отличительною чертою его друга Тютчева“ (кн. Мещерский, „Мои воспоминания“).

Однако при „нетерпимости“ Тютчева, его беседы-споры с кн Вяземским не всегда носили такой идиллически-мирный характер. Другой современник так описывает один из споров, имевший место у Вяземского с Тютчевым на тему „о всегдашнем сюжете, l'Orient et l'Occident“: Кончили тем, что серьезно поссорились. Тютчев взял шляпу и сказал, „Je vois mon prince, que je n'ai rien á faire chez vous“ У князя Вяземского губы посинели и дрожали. Его разобидела фраза Тютчева: „Vous ne lisez que des brochures et des articles de journaux“. Вяземский отвечал: En tout cas je ne suis pas moins intelligent que vous...“ и проч. Вот в каком роде был разговор... (Письмо Аркадия Россет к А. О. Смирновой).

Однако старая и прочная приязнь торжествовала над частными расхождениями и минутной обидой. Дружья мирились, и прежние тесные отношения продолжались ни мало не поврежденными.

Социальная близость и крепкая личная связь создавали исключительно благоприятную почву и для литературного взаимодействия Вяземского и Тютчева.

3

Уже при простом просмотре оглавления стихов Вяземского бросается в глаза их сходство с поэзией Тютчева. „Горы под снегом“, „Венеция“, „На берегу Леманского озера“, „Царскосельский сад зимою“, „На смерть Жуковского“, „Памяти Блудова“ и т. д. и т. п.— всё названия и имена, столь знакомые нам по поэтическому творчеству Тютчева.

И это сходство идет значительно далее совпадения названий. Иногда один поэт прямо продолжает другого. Тютчев в стихотворении „Небо бледно-голубое...“ воспевает „Дагмарину неделю“—ясные, весенние дни сентября 1866 года, совпавшие с приездом в Петербург датской принцессы Дагмары. Вяземский начинает отсюда, где кончил Тютчев: „Свою Дагмарину неделю природа честно отслужила...“ (1896 г.)

Стихи „Как хорошо ты, о море ночное...“ Тютчева и „Море широкое море пространное...“ Вяземского

написаны в одном месте, в Ницце, где жили тогда оба поэта, почти в одно и то же время (Тютчева—2 января, Вяземского—19 февраля 1865 г.) и явно обусловлены одно другим, едва ли не являя собой род некоторого поэтического состязания.

В той же Ницце Тютчев пишет стихи:

О этот юг, о эта Ницца,
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет и не может...

Вяземский тотчас отвечает стихами, составленными из образов Тютчева:

Твоя подстреленная птица
Так глухо жалобно поет...

Заканчиваются эти стихи Вяземского парфразой другого стихотворения Тютчева—его „Поэзии“, которая „на бунтующее море льет примирительный елей“. У Вяземского

Поэт на язвы злополучья
Ты *льешь* свой 'внутренний елей.

Несомненно родство между стихотворениями Вяземского „1854 год“ и Тютчева „На новый 1855 год“. Помимо общего содержания, самая форма стихотворения Тютчева в значительной степени определена Вяземским.

Вяземский

Зарю бурной и кровавой
Из туч и сквозь багровый
пар,
Богатый карами и славой.
Год новый вспыхнул, как
пожар.
Минувших лет приемник юный
С печатью рока на челе,
Несет он в недрах битв
перуны,
Народов жребий, суд земле.

Еще теснее связь, при несомненном обратном воздействии Тютчева, между его стихотворением „Последняя любовь“ (1854 г.) и стихами Вяземского „Четырнадцатого января в Веве“ (1855 г. т. XI, стр. 177; в сборнике „В дороге и дома“ напечатаны под названием „Вечерняя звезда“).

Тютчев

О, как на склоне наших лет
Нежней мы любим и
суеверней...
Сияй, сияй, прощальный свет
Любви последней, зари
вечерней!
Полнеба охватила тень,
Лишь там на западе бродит
сиянье.
Помедли, помедли *вечерний*
день,
Продлись, продлись очарованье:

В свою очередь воздействием Вяземского (стихотворение „Киссинген“, напечатано впервые в 1859 г.) заметно окрашены некоторые строки стихотворения Тютчева „День православного востока...“

Тютчев

... Еще нам далеко до цели:
Гроза ревет, гроза гаснет,
И вот в железной колыбели
В громах рождается новый год.
Черты его ужасно—строги,
Кровь на руках и на челе;
Но не одне войны тревоги
Несет он миру на земле.

Вяземский

Моя вечерняя звезда,
Моя последняя любовь,
На *вечереющий мой день*
Отрады луч *пролей* ты вновь,
Порою невоздержных лет
Мы любим пыл и блеск страстей.
Но полу-радость, полу-свет
Нам на *закате* дня милей.

Вяземский

О, будьте к ней вы
 благосклонны
 Вы живоносные ключи,
 Долина, воздух благовонный
 И тень лесов, и дня лучи.
 Лазурь в струящемся эфире,
 Ночной покой и темнота,
 И все, и все, что в божьем
 мире
 Согласье, благодать, красота.
 В нее пролейте жизни силу,
 Навейте здравья благодать,
 Чтоб милых дней ее светилу
 Всегда безоблачно сиять

Тютчев

День православного востока,
 Святой, святой, великий день,
 Разлей свой благовест широко
 И всю Россию им одежь.

 Своею дальнею волною
 И ту долину захватя,
 Где бьется с немощию злою
 Мое родимое дитя.
 Тот светлый край, куда
 в изгнание
 Она судьбой увлечена,
 Где неба южного дыханье,
 Как врачество лишь пьет она,
 О, дай болящей исцеленье,
 Отрадой в душу ей полей,
 Чтобы в Христово Воскресенье
 Всецело жизнь воскресла в ней.

Иногда в порядке невольной реминисценции Тютчев и Вяземский почти повторяют целые строки друга друга.

Жуковский, Пушкин, Карамзин... (Тютчев, „На юбилей Вяземского“, 1861 г.).

Дашков, Жуковский, Карамзин... (Вяземский Памяти Блудова“ 1864 г.).

Здесь, где так вяло свод небесный (Тютчев, 30-е годы).

Здесь, где под синевой небесной (Вяземский, 1864 г.)

А там в торжественном покое (Тютчев Утихла биза“, 11 октября 1864 г.).

в торжественном покое (Вяземский, „Сквозь зелень бледных маслин“ 1864 г.).

Кто смеет молвить до свиданья... (Тютчев. „Увы, что нашего незнанья“... 1855 г.).

Не смею вам сказать я: до свиданья... (Вяземский, „Корнелии Мейербер“, 1863 г.).

Напрасный труд! и сила здесь слаба... (Вяземский, 1864 г.).

Напрасный труд! Нет их не вразумишь... (Тютчев, 1867 г.).

Горы блещут, *блещет море...* (Вяземский, 1864 г.).
Небо ясно, *блещет море...* (Тютчев, „Современное“, 1869 г.).
И *воздух растворен* теплом... (Вяземский, „Смерть“, 1848 г.).
Любовью *воздух растворен...* (Тютчев, „Сияет солнце, воды блещут...“ 1851 г.).

Число примеров этого рода можно было бы легко увеличить.

Иногда связь выражена не так буквально, но тем не менее строки одного поэта явно перекликаются со строками другого.

Душа моя—*элизиум теней* (Тютчев, 30-е годы).
„...Кабинет его (Варнгагена фон Энзе—Д. Б.)—живой *элизиум и теней и преданий*“ (Вяземский, „Берлин“, 1859 г.).
Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей *мятет* (Тютчев, 1828-29 г.).
Его страстей *мятежных* схватка
Всегда *несет из края в край*¹
Из рая в ад, из ада в рай...“ (Вяземский, 1862 г.).
Бесцветный *грунт* небес... (Тютчев, „Через Ливонские я проезжал поля...“).

Вас, свежие сады, вас, эльбские картины
С каймою темных гор на *грунте* голубом (Вяземский, 1853 г.).
Есть в светлости осенних вечеров
Умильная таинственная *прелесть...* (Тютчев, 1830 г.).
Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора:
Прозрачный воздух, день хрустальный... (он же, 1837 г.)

¹ Строки Вяземского переработаны из его раннего стихотворения 1818 г. „Графу Ф. И. Толстому“, где они звучат:

Или страстей кипящих схватка
Всегда из края мечет в край,
Из рая в ад, из ада в рай...

Схожую строку встречаем в другом его стихотворении: „Из края в край гоним и день и ночь тоскою“ („Хандра“, 1863 г.). Наконец, еще в одном его стихотворении имеем строку, совершенно подобную тютчевской и синтаксически и в звуковом отношении: „Из века в век, из рода в род“ („Очерки Москвы“, II, 1858 г.)

И в осени своя есть прелесть.

Блекнет день

Прозрачны небеса и воздух... (Вяземский, „Осень“, 1862 г.).¹

Когда, что звали мы своим,

Извек от нас ушло,

И, как под камнем гробовым,

Нам станет тяжело... (Тютчев, напечатано в 1858 г.).

Когда же на земле простынет

Мой след в молчаньи гробовом,

И время в сумрак отодвинет

То, что своим теперь зовем (Вяземский, „Вевейская
рябина“, 1864 г.).

С более сложным случаем сталкиваемся в стихах Тютчева и Вяземского, объединенных общей темой бессонницы. У Тютчева о „бое часов“ говорится: „металла голос погребальный“ („Бессонница“, 1831 г.). Соответственно этому у Вяземского имеем: „Как будто отзыв погребальный несетя с башни бой часов“ („Зачем вы дни...“ 1863 г.). Исследователями уже отмечалась близость процитированной нами строки Тютчева к началу оды Державина: „На смерть кн. Мещерского“:

Глагол времен, металла звон!

Твой страшный глас меня смущает;

Зовет меня, зовет твой стон,

Зовет—и к гробу приближает.

Примечательно, что в одно из стихотворений Вяземского на ту же тему о бессоннице, написанное совсем незадолго до стихотворения „Зачем вы, дни...“, знаменитая строка Державина введена прямо в качестве цитаты:

Часы, „глагол времен, металла

звон“ надгробный... („Бессонница“, 1862 г.).

¹ Ср. еще схожие строки из стихотворения Вяземского „Царско-сельский сад зимою“ (1862 г.):

Но и природы опочившей

Люблю я сон и тишину:

Есть прелесть в ней и пережившей

Свою прекрасную весну.

Дальнейшей бессознательной переработкой этой цитаты в направлении, приближающем ее к еѳ же подсказанным стихам Тютчева, и являются, повидимому, слова Вяземского о „погребальном отзыве“ часов. Таким образом явно ощутимая, непосредственная связь между Тютчевым и Вяземским в данном случае еще усиливается их генетической связью с общим источником. Словарь „Бессоницы“ Вяземского 1862 года также является в значительной степени повторением,—то прямым, то с некоторыми вариациями,—словаря тютчевской „Бессоницы“ 1831 г.:

Тютчев:

*Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть...
...Кто без тоски внимал из нас
Среди всемирного молчанья*

Вяземский

*В тоске бессоницы, средь
тишины ночной,
Как раздражителен часов
докучный бой...
...Каждый их удар
По сердцу моему однообразно
бьет
И с каждым боем все тоска
моя растет...¹*

Если даже не считать эту однородность словаря результатом прямой реминисценции, то совпадение обоих поэтов в основных, психологических мотивах своих стихов, объединенных общей темой, представляется не менее, если не более значительным.

Лексическая близость поэзии Тютчева и поэзии Вяземского требует, конечно, специального изучения, однако несомненная схожесть лексики обоих поэтов бросается в глаза даже при беглом просмотре. Характерно, например, пристрастие обоих к таким эпитетам, как „огнедышащий“, „светозарный“, „быстротечный“, „достопамятный“, „баснословный“ и т. п.

Родственность между Тютчевым и Вяземским сказывается не только в общих сюжетах и мотивах их стихов,

¹ В свою очередь, ср. с первыми строками Вяземского начальные строки старческого стихотворения Тютчева „Бессонница“:

*Ночной порой в пустыне городской
Есть час один, проникнутый тоской...*

не только в переключке отдельных строк, наконец, не только в лексической близости, но и в одинаковости многих их образов.

Вяземский, например, говорит о луне:

Посмотрите, как светла
Чаша *чистого стекла* (1825 г.)

Тот же образ употребляет Тютчев в применении к месяцу, который—

Настанет ночь и в *чистое стекло*
Вольет елей душистый и янтарный (20-е годы).

Радуга Вяземского:

Вот радуга пышно сквозь тучи
блеснула,
Широко *полнеба она обогнула*
И в горы краями дуги оперлась...
Любуюсь на стройность *воздушной*
сей арки:
Как свежие краски прозрачны
и *ярки*
(„Ферней“ 1859 г.).

В сияньи радуга взошла,
Ее цветные пояса
зонзились в голубое море
И *огибают небеса...*
(1867 г.).

Радуга Тютчева:

Как неожиданно и *ярко*
По влажной неба синеве
Воздушная воздвиглась *арка*
В своем минутном торжестве.

Один конец в поля *вонзила*,
Другим за облака ушла.
Она полнеба охватила...

. (1865 г.).

Некоторые образы, которые мы привыкли воспринимать как специфически-тютчевские, встречаются также, — и хронологически даже ранее, — и у Вяземского.

Таков, например, образ: *думы—звезды*. В одном из стихотворений Вяземского, напечатанном в „Литературной газете“ в 1831 г., читаем:

И у меня на тайном дне,
В *сердечной* светлой глубине
Зажглись *звезды* чистых дум...

Через два года Тютчев употребляет почти такой же образ в „*Silentium!*“:

Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне (чувства и мечты—Д. Б.)
Безмолвно, как звезды, в ночи...¹

Другой пример—образ: *весенняя листва—дым*.
У Тютчева:

Лист зеленеет молодой,
Смотри, как листьям молодым
Стоят овсяны березы,
Воздушной зеленью сквозной,
Полупрозрачною, как дым (1851 г.)

У Вяземского:

Чтоб скорей зеленым дымом
Голый бор заволкло (1830 г.).

Приведенные примеры, свидетельствуя о несамостоятельности некоторых образов, которые, повторяем, мы привыкли считать специфически-тютчевскими, однако несколько не снижают эстетической эффективности их. В ряде рассмотренных нами случаев едва ли приходится даже говорить о чем либо индивидуальном воздействии. Тот или иной образ может быть художественным достоянием не одного поэта, а целой литературной эпохи. Так, уподобление дум звездам еще до Вяземского встречаем в анонимных стихах, напечатанных в „Невском альманахе“ 1830 г.: в черепе некогда—

Думы в творческой тиши
Родилися, как звезды в поднебесной...

Можно думать, что это уподобление даже выходит за пределы русской поэтической традиции. Кольцов в переводе из Шекспира употребляет его же:

В душе человека возникают мысли,
Как в дали туманной небесные звезды.

¹ Строка из того-же „Silentium!“: „Внимай их („тайственно-волшебных дум“ души—Д.Б.) пенью и молчи“ сходствует со строкой Вяземского: „И пенью тайному души твоей я внемлю“ (1827 г.).

Да и вообще важно не столько то, *откуда* поэт взял тот или иной элемент своего творчества, а то, *что* он из него *сделал*. В данном случае, и сравнение дум со звездами и уподобление весенней листвы дыму (образ, который, в противоположность первому, до Вяземского и Тютчева в русской поэзии нам не попадался, впоследствии встречаем его у Алексея Толстого: „Юный лес, в *зеленый дым* одетый...“, у Фета: „Сквозной деревьев хоровод *зеленоватым* пышет *дымом*“) не только переиначены Тютчевым, но и приобретают именно в его стихах всю свою художественную убедительность и значение. Так все упомянутые нами поэты *утверждают*, что думы возникают в человеческом сознании подобно звездам на небе. Тютчев *показывает*, как это происходит, — доводит *отвлеченное сравнение* до наглядности, осязательности *художественного образа*.

Тютчевский образ листвы-дыма также гораздо более художественно доработан, нежели соответствующий образ Вяземского. Ведь *дым*, помимо зрительного ощущения, в котором только и можно сблизить его с молодой весенней листвой, дает ощущение и другого рода — обонятельное, осязательное (ест глаза). Тютчев накоплением соответствующих эпитетов: *воздушный, сквозной, полупрозрачный* отвлекает все признаки дыма, кроме чисто зрительного:

...овеяны березы
Воздушной зеленью сквозной,
Полупрозрачною, как дым

Особенно смело и метко употребление глагола *овеяны* (веянье, ветер — значит опять нечто воздушное): в таком его применении он не встречался нам ни у кого более (шаблон — *одеты* листьями). Наконец, тот же признак воздушности настойчиво подсказывается поэтом и самым звучанием его стихов: пять слов подряд несут в себе звук *з* — звук достаточно редкий — звуковую и вместе графическую примету и зелени и воздуха¹.

¹ Изумительные по мастерству строки Тютчева явно отразились у Фета: „Березы ждут. Их лист полупрозрачный застенчиво манит и тешит взгляд“ („Еще майская ночь“...).

В качестве последнего примера близости образов поэзии Тютчева и поэзии Вяземского и вместе с тем существенного различия их возьмем стихи обоих поэтов, посвященные памяти Жуковского (Тютчев: „На смерть Жуковского“, 1852 г. и „Прекрасный день его на западе исчез“ 1857 г.). Вяземский: „12 июля 1854 г.“ и „Баденские воспоминания“). Мы увидим, как один и тот же образ каждый поэт разрабатывает здесь, следуя специфически-своей поэтике, которая в свою очередь уходит корнями в пласты глубоко различных философских и художественных культур.

Стихи Вяземского о Жуковском, вообще, заметно окрашены воздействием Тютчева.

Т ю т ч е в

Вечер (жизни Жуковского—Д.Б.) —
Весь насквозь проникнут

теплотой...

(„На смерть Жуковского“)

Поистине, как голубь *чист* и цел

Он *духом* был...

И эту духовную чистоту

Он возмужал и *просветлел*

(там же)

Душа его возвысилась *до строю*:

Он *стройно жил, он стройно*

пел.

(там же).

В я з е м с к и й

Любви и *теплоты* так много
было в нем...

(„12 июля 1854 года“)

Так *светел* *духом* был,

Так *чист* он был душой

(там же)

И лебединой песнью *жизни*

стройной

Была его *кончина*.

(„Баденские воспоминания“)

...все вокруг его..

Песнью стройною струилось

и звучало („2 июля 1854 г.“)

Помимо этого частного сходства стихи Тютчева и Вяземского схожи и в своем основном построении. Их общая тема—переход от земной жизни к бессмертию. Сам Жуковский любил сравнивать последние годы своей жизни с вечером (образ, конечно, весьма древний): „И вот теперь на *вечере* моем...“ или „Покой моей *обвечеревшей* жизни“, или „У рубежа *вечерней* жизни сидя“.

Вслед за Жуковским вечер его жизни пел и Вяземский:

*Вечерний луч прекрасного заката
Хранит еще блеск утренний и жар...
(.Приветствие Жуковскому* 1849 г.)*

и М. Дмитриев („Москвитянин“, 1841 г., кн. IV)

Тем же сравнением начинается и стихотворение Тютчева „На кончину Жуковского“: „Я видел *вечер* твой. Он был прекрасен...“

Развивая это сравнение в направлении указанной нами темы, Тютчев завершает его картиной звездной ночи: отвлеченная мысль о бессмертии обретает, как и в ранее рассмотренном случае: „думы—звезды“, наглядность и убедительность художественного образа:

О, как они и грели и сияли
Твои, поэт, прощальные лучи...
А между тем заметно выступали
Уж звезды первые в его ночи...

Вяземский, наоборот, не выдерживает образа, срывается в голую отвлеченность:

Безоблачно, в тиши благоуханной
День жизни догорал; и новый день,
Бессмертный день зарей обетованной
Над ним всходил... („Баденские воспоминания“).

Поэзия Тютчева—поэзия мысли, философская поэзия, по преимуществу. Вяземский сам пишет по поводу своих стихов: „В стихах моих я нередко умствую и умничаю... Полагаю, что если есть и должна быть поэзия звуков и красок, то может быть и поэзия мысли“ и прибавляет: „Никогда не пожертвую звуку мыслью моею. В стихе моем хочу сказать то, что сказать хочу; о ушах ближнего не забочусь и не помышляю“. И в этом, конечно, существеннейшее сходство обоих поэтов—представителей того социального слоя дворянства, который не принадлежал к „правительной аристократии“: не столько действовал в жизни, управлял ею, сколько созерцал, размышлял о ней.

Однако в этом сходстве раскрывается и великое различие. У Тютчева,—по крайней мере в лучших его стихах,—мысль никогда не является в своем оголенном виде, всегда одета живым, убеждающим, художественным образом. В стихах Вяземского, как мы могли убедиться и из приведенных нами примеров, по большей части, мысль дана, как таковая, во всей своей рассудительности, отвлеченности.

Рационалисту Вяземскому, воспитаннику иезуитов, выученнику и последователю французских философов и поэтов XVIII века, противостоит ученик Шеллинга, спутник немецких романтиков, *натурфилософ*—Тютчев.

Схожие в основном своем роде—поэзия мысли, по преимуществу,—стихи Тютчева и Вяземского имеют много общего и в психологической окраске—родственных настроениях, переживаниях. Радость одиночества, отвращение от „людей“, от „бесчувственной толпы“¹ влечение к теням прошлого, переживание себя в настоящем, в качестве „обломка прежних поколений“ (Тютчев „Как птичка с раннею зарей...“ ср. со строками Вяземского из его стихотворения „Остафьево“: „Обломком я стою в виду твоей нетленной святыни... я, запоздалый гость *другого поколения*“, 1857 г.) „прелесть“ осени, увядания—все эти психологические мотивы одинаково характерны для обоих поэтов.

Однако и здесь при сходстве в основном,—в оттенках, в нюансах переживания Тютчева и Вяземского резко отличаются друг от друга.

¹ Ср. хотя бы стихотворение Тютчева „Какое дикое ущелье...“ (20-е годы), заканчивающееся строками:

Вот взобрался я на вершину,
Сижу здесь, радостен и тих...
Ты к людям, ключ, спешишь в долину,
Попробуй—каково у них!

и четырехстишие Вяземского (из стихотворения „Баден-Баден“):

Уму легко теперь—и груди
Дышать просторно и свежо,
А все испортят эти люди,
Которые придут ужю.

Тютчев, например, прозревает в мире „дня“—в космосе—ночь, „бездну“, „темную пропасть“, „шевелиющийся хаос“ („О чем ты воешь, ветер ночной?“, „День и ночь“, „Святая ночь...“ и др.). Внешне схожи с этим и ночные восприятия Вяземского:

Мир ночи. Мир, таинственности полный...

Пучина звезд слилась с ночной пучиной:

Необозримость—свыше и кругом...

(На берегу Леманского озера. 1854 г.).

Но ощущения обоих поэтов перед этой „пропастью“ „необозримостью“ коренным образом отличны друг от друга. У Вяземского—умиленное смирение перед лицом той „чудной картины“, что ему открывается ночью:

И человек пред чудною картиной

Молчит, смирясь и сердцем, и умом.

Для Тютчева это не чудная, а страшная картина: ночью—

Бездна вам обнажена

С своими страхами и мглами...

.ночь страшна. („День и ночь“).

Не смирение, а беспомощность и отчаяние испытывает ночью человеческая душа:

И человек, как сирота бездомный,

Стоит теперь и немощен и гол,

Лицом к лицу пред пропастью темной.

На самого себя покинут он,

Упразднен ум и мысль осиротела;

В душе своей, как в бездне погружен,

И нет извне опоры, ни предела.

(„Святая ночь...“).

Подобный же пример дает нам отношение обоих поэтов к злу, к разрушению.

Очень удобным материалом для сравнения являются стихи Вяземского „Лес горит“ (1854 г.) и Тютчева „Пожары“ (1869 г.). Оба стихотворения написаны на один и тот же сюжет—лесной пожар. Больше того, между образами их имеется несомненная связь, вернее даже прямая зависимость. В стихах Вяземского огонь, пожирающий деревья, приравнивается некоему зверю:

Расшаркался огонь по высохшему бору,
Сперва змеей *тайком* он прячется во мху,
И *тихомолком* ест с деревьев шелуху.
Там *красный* свой хребет и огненное жало
Чудовище смелей выказывать уж стало...

Тютчева, которому Вяземский прислал свое стихотворение, не все удовлетворило в воплощении этого образа; он даже предложил Вяземскому принятый последний вариант (вместо „красный свой *хребет*“—„красный *гребень* свой“), но самый образ, видимо, ему понравился. По крайней мере он снова вспомнил его пятнадцать лет спустя, когда писал свои „Пожары“, и ввел его в них, только, по обыкновению, значительно уплотнив, сжав его,—сократив несколько строк Вяземского всего в два-три слова:

Лишь *украдкой*, лишь местами,
Словно *красный зверь* какой,
Пробираюсь меж кустами,
Пробежит огонь живой!

Но тут же обнаруживается резкая разность в отношении к пожару у обоих поэтов. У Вяземского перед лицом разрушения—религиозная резиньяция—„покорное смирение“:

Хозяину наклад, а бедным не барыш:
И грустно на пожар в сомнении глядишь.

И сейчас же:

Безумно и грешно роптать на провиденье,
Пред волею его покорное смирение
Одно убежище, одно спасенье нам.

Мы в книге промысла читаем по складам;
Нам темен смысл ее: за буквой букву ловим.
Начнем ли толковать: мы только пустословим.
Нам, детям, не вполне та грамота дава:
Про нас, но не при нас написана она.

Никакой попытки „оправдания зла“ Тютчев не делает, пожар для него—очевидное зло, стихийная „вражья сила“. В душе человека—не смирение, а глубочайшая беспомощность:

Пред стихийной вражьей силой,
Молча руки опустя,
Человек стоит уныло,—
Беспомощное дитя.

Мало того, помимо „беспомощности“, в сознании Тютчева при зрелище зла возникало и другое весьма своеобразное чувство—уже отмечавшееся нами упоеание гибелью, разрушением, бодлэровская „любовь к злу“. С особенной силой выражено это в стихотворении *Mal'aria*, написанном Тютчевым около 1830 г., с его знаменитой первой строфой:

Люблю сей божий гнев! Люблю сие, незримо
Во всем разлитое таинственное Зло—
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,
И в радужных лучах, и в самом небе Рима.
Все та ж высокая, безоблачная твердь,
Все так же грудь твоя легко и сладко дышет,
Все тот же теплый ветер верхи дерев колышет,
Все тот же запах роз, и это все есть Смерть!

Около этого же времени, в 1830 году, Вяземский пишет стихотворение „Осень 1830 года“, вызванное известной холерной эпидемией, подсказавшей Пушкину его „Гимн чуме“:

Творец зеленых нив и голубого свода,
Как верить тяжело, чтобы твоя природа,
Чтобы тот светлый мир, который создал ты,

Который ты облек величием красоты,
Могли быть смертному таинственно враждебны;
Чтоб воздух, наших сил питатель сей целебный,
Внезапно мог на нас предательски дохнуть
И язвой лютою проникнуть в нашу грудь;
Чтобы земля могла в благом твоём законе,
Заразой нас питать на материнском лоне.
Как осень хороша. Как чисты небеса.
Как блещут и горят янтарные леса
В оттенках золотых, в багряных переливах.
Как солнце светится в волнах, на свежих низах.
Как сердцу радостно раскрыться и дышать,
Любуясь кругом на божью благодать.
Средь пиршества земли, за трапезой осенней,
Прощальной трапезой, тем смертным драгоценней,
Что зимней ночи мрак последует за ней,
Как веселы сердца доверчивых гостей.
Но горе. тайный враг, незримый, неизбежной,
Средь празднества потряс хоругвией мятежной,
На ней начертано из букв кровавых: мор.
И что вчера еще увеселяло взор,
Что негу чистую по сердцу разливало:
Улыбчивых небес лазурное зеркало,
Воздвигнутой синевы прозрачность, и лугов
Последней зеленью играющий покров,
И полные еще дыханьем благовонным
Леса, облитые как золотом червоным.
Весь этот пышный храм, святилище красот,
Не изменившийся, сегодня уж не тот:
Не в радость пестрый лес и ярких гор вершина;
Печальным облаком омрачена картина:
Тень грозной истины лежит на ней. Она
В владеющую грудь проникнула до дна.
Из истины, истина единая, живая,
Смерть воцарилась, жизнь во лжи изблещая,
И сердце, сжатое блязною и тоской,
Слабеет и падет под мыслью роковой...

Близость этих стихотворений Тютчева и Вяземского бросается в глаза. И вместе с тем при общности темы, при одинаковости основного образа (зараза, смерть, таящаяся в прекрасной природе, окружающей человека), при прямых лексических совпадениях (напр., эпитет

„таинственный“ в одинаковом его употреблении) какая резкая разница в психологической окраске обоих стихов, порождающей совершенно различный их стиль. Приведенная строфа Тютчева—в сущности одно сплошное восклицание, иррациональный крик изумления и восторга. У Вяземского имеем многословные (в его „Осени 1830 года“ 70 строк, Mal'aria Тютчева имеет всего 16) рассуждения-прописи на тему о „грозной истине“ смерти, о „ложности“ жизни, об обманчивости и „предательстве“ красоты и т. п. и т. п. Исступленный певец хаоса и холодный умствователь, скучноватый стихотворец-дидактик!

Мы начали с указания на социальную близость Тютчева и Вяземского. Социальная близость обусловила возможность широкого взаимодействия между поэтическим творчеством обоих: наличие в поэзии Тютчева и в поэзии Вяземского ряда общих мотивов, схожих образов, родственных стилистических моментов и особенностей.

В свою очередь, только что отмеченные нами различия Тютчева и Вяземского находят свое полное соответствие в их, в конце концов, по иному сложившейся социальной судьбе.

В своем социальном бытии Вяземский кончил тем, что примирился с „правительной аристократией“, с престолом, с режимом, став „царедворцем и своим человеком у великих мира сего“ (слова о нем Тютчева), сам вышел к власти, дослужился до чина министра, вошел к концу жизни в русло официального консерватизма.

Тютчев до самого конца оставался безнадежно социально-одиноким, в свои последние годы отойдя и от того славянофильства, в котором он тщетно искал себе прибежища и опоры.

БЛОК и АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

„Настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда: 1) поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром и 2) когда мое собственное искусство роднится с чужим“.

Эти слова Блока оправдываются всем его творчеством. Менее всего можно упрекнуть его поэзию в „литературщине“, „книжности“. И в то же время ни одна из великих творческих гроз нашей литературы не пронеслась мимо Блока, не озарив своими огневыми вспышками — „молниями искусства“ — его личного творческого пути. Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Достоевский, Некрасов, Фет, Влад. Соловьев, Чехов, наконец, несколько современных поэту писателей, — вот те, с кем, несмотря на всю свою самобытность, своеобразие, поэзия Блока в разное время „роднится“ самым тесным образом.

Но этот список будет неполон, если в ряду славнейших наших литературных имен мы не поместим на почетное место скромного поэтического имени Аполлона Григорьева

1

Имя Аполлона Григорьева Блок должен был слышать с детства: его бабка Е. Г. Бекетова лично общалась с Григорьевым. От нее же, видимо, достался внуку редчайший сборник стихотворений Григорьева, выпущенный в 1846 г. в количестве всего 50 экземпляров, — единственная, кстати сказать, книга Григорьева, изданная при его жизни вообще (с 1846 г. стихи Григорьева не переиздавались в течение семидесяти лет).

По утверждению тетки и биографа поэта, М. А. Бекетовой, „с уверенностью можно сказать“, что мать Блока, которая, будучи крайне восприимчива к поэзии, „увлекалась“ и стихами Григорьева, „открыла ему глаза“ на последнего.

В блоковских записных книжках сохранились следы пристального внимания к поэтическому творчеству Григорьева, относящиеся к самым первым годам стихотворческой деятельности Блока. Так, летом 1902 года, просматривая сборничек Григорьева в поезде, по дороге в свою усадьбу, Шахматово, Блок отчеркнул в нем несколько поразивших его мест и одновременно занес ряд лаконических заметок о стихах Григорьева в свою записную книжку. В этих заметках уже содержится весьма высокая оценка отдельных стихотворений: „великолепно“, „очень важно“, „прекрасно“; но ко всей поэтической деятельности Григорьева Блок относится еще критически сдержанно. „Григорьев вообще рассудочный“, записывает он, подводя итог своим впечатлениям. „Странной и часто тяжелой зрелостью веет от его стихов. Иногда загораются маяки, редко. И болотные огни он видел. Больной“.

Ранний Блок, Блок „Стихов о прекрасной даме“ естественно восхищался в поэзии Григорьева тем, что он считал ее „маяками“, что позднее сам определял, как „утверждение о связи с возлюбленной в вечности“. Именно сюда относящиеся вещи Григорьева он особенно выделял в это время в его творчестве, сочувственно отмечая в нем наличие элементов „песенности“ и „мистики“ и одновременно подчеркивая „непременную у Григорьева веру в демонов“. Однако, так как элементов этих у Григорьева было сравнительно весьма немного, так как поэзия его жива не этими „редкими маяками“, а как раз тем, что Блок называет ее „болотными огнями“—„загулом души“, испуганной „цыганщиной“, жгучей иронией, — не „больной“, „демонический“ Григорьев, а серафические Жуковский и Владимир Соловьев были в эти годы учителями Блока, вожжами на первом этапе его творческого пути.

По настоящему „роднится“ Блок с поэзией Аполлона

Григорьева значительно позже, в 1907—1908 г.г., в эпоху переживаемого им в это время острого кризиса всего своего раннего мирозерцания, в период написания стихов, вошедших в состав его третьей книги „Земля в снегу“.

„Земле в снегу“ предпослано Блоком несколько вступительных страниц „вместо предисловия“, страниц, являющихся своего рода лирическим манифестом, декларацией нового жизненного и творческого пути поэта. Эпиграфом к этому „вместо предисловия“ взято пугающее его в 1902 г. возможностью своих „публицистических“ применений стихотворение Аполлона Григорьева „Комета“, которое и приводится целиком. В этом стихотворении в сжатой форме сонета содержатся те мысли и чувства, которые разворачивает на следующих страницах сам Блок, в „музыке“ которых (пользуясь любимым выражением Блока) написано большинство стихов „Земли в снегу“.

Эпиграф из Григорьева предпослан и первому из трех стихотворений Н. Н. Волоховой, являющемуся своего рода прологом к „Снежной маске“—одному из самых крупных отделов книги. Между обоими эпиграфами, как увидим, существует тесная связь образов.

Наконец, эпиграф из Григорьева носит и другой характернейший отдел книги „Мещанское житье“.

Словом, если бы мы даже и не имели многочисленных внутренних следов близости „Земли в снегу“ поэтическому творчеству Григорьева (о чем дальше),—одних этих эпиграфов было бы достаточно, чтобы без преувеличения сказать, что под знак Григорьева поставлена вся третья книга Блока.

Одной из существенных черт русского символизма было настойчивое и систематическое стремление связать себя с прошлым нашей поэзии, стремление к „возрождению“ целого ряда замечательных, но забытых поэтических имен. Ко времени появления „Земли в снегу“ был воскрешен Тютчев, прочно восстановлен в своих поэтических правах Баратынский и некоторые другие. Поэт Григорьев и к этому времени продолжал, оставаться таким же неизведанным из неизвестных

каким он был и при своей жизни, и по смерти. Выбор стихов Аполлона Григорьева не мог быть подсказан Блоку его символическим окружением, свидетельствовал о каких-то индивидуальных его вкусах и предпочтениях.

Мы указали, откуда мог узнать Блок о поэзии Аполлона Григорьева. Необходимо ответить на вопрос, почему Блок должен был к периоду „Земли в снегу“ особенно почувствовать и полюбить его стихи. Ибо никак не случайно, что подлинная—вплотную—„встреча“ Блока с поэзией и вообще личностью Аполлона Григорьева имела место в период 1907-1908 г.г., на двадцать седьмом году жизни поэта, на десятом году его поэтического творчества.

2

1906-1907 годы были „роковыми“, поворотными годами в жизни и творчестве Блока.

„Осенью 1906 г.,—читаем у Бекетовой,—поэт ушел из дома и из-под крыла матери и вместе с женой переселился на отдельную квартиру“. Этот незначительный, казалось бы, биографический факт находится однако в теснейших соответствиях с глубочайшими внутренними переживаниями поэта. 1905-1906 годами охватывается целый период в жизни и творчестве Блока.

♪ „Инок“, одиноко слагавший в своем „белом“ скиту „белые“ псалмы Прекрасной даме, вопреки своим ранним „обетам“ „выходит на встречу к людям“ (как известно, на эту смену „равнодушия к окружающей жизни живым интересом ко всему происходящему“ прямое влияние оказала революция 1905 года). В деревенские пейзажи его стихов властно вторгается город. Белые, розовые и голубые тона стихов 1901-3 г.г. сменяются сперва красной (1904 г.), затем черной гаммой—„траурными перьями“, „водопадом черных перьев“ „Незнакомки, blanc et poigré“ом „Снежной маски“, „синелиловым мировым сумраком“, как точнее определяет этот „черный“ цвет сам поэт.

Оправдывая ранние же опасения поэта, „изменяет облик“ и его муза, из „Девы“, „Зари“, „Купичы“,

оборачиваясь „ночной фиалкой“, „Незнакомкой“, переселяясь в „пивную“, „ресторан“, „кабак“. „Посетителем ночных ресторанов“, дервенеющим „над недопитой пивной кружкой“, „пригвожденным к трактирной стойке“, становится вослед за своей „Прекрасной дамой“ и сам ее поэт.

В „Нечаянной радости“ сейчас же вслед за „Незнакомкой“ находится стихотворение „Ты в поля отошла без возврата“. В этом сближении двух центральных пьес книги должно видеть не типографскую случайность, а сознательную творческую волю автора. В образах „отошедший без возврата в поля“ небесной девы и одновременно сменяющей ее надушенной и пышно разодетой загадочной горожанки, образах, хотя и насыщенных для Блока конкретно-иным содержанием, вправе читать мы уход поэта из „дома отчего“, окончательный отрыв от замкнутой дворянско-усадебной культуры, в пусть уже расшатанных, обнажившихся почвах которой родился Сашура Блок, вырос автор „Стихов о прекрасной даме“. Что это не социологическая натяжка, доказывает нам сам поэт. „Незнакомка“ написана в 1906 г. Через год с небольшим Блок пишет свою „Песню судьбы“, где о том же самом уходе из тихого, белого дома с „блаженного острова, отделенного от всего мира“ — „к людям, в город“, „в огромный мир, синий, неизвестный, влекущий“, повествуется уже без всяких иносказаний.

Еще обнаженнее и все о том же рассказывает нам замечательная „лирическая статья“ Блока „Безвременье“, написанная в том же 1906 году, что и „Незнакомка“. В статье этой поэт надрывным голосом говорит о навеки утраченном, „светлом, чистом, сияющем празднике“, „золотом веке“ русского дворянства, о разрушении старой русской семьи, „домашнего очага“.

„Что же делать? Что же делать? Нет больше домашнего очага... Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь“. И дальше: „Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон. Мне часто кажется, что наше общее поприще—давно зна-

комый мне пустой рынок на петербургской площади, где особенно хищно воеет вьюга вокруг запертых на ночь ставен. Чуть мигают фонари, пустыня и безлюдье...". И еще дальше: „Среди нас появляются бродяги. Праздные и бездомные шатуны встречаются на городских площадях... На сквозняках безлюдных улиц эти бродяги точно распяты у стен... Только одежды взвиваются в лохмотьях снежной пыли. Кажется, эти люди, как призраки, поднимутся вместе с бурей в черную пропасть неба, точно полетят на крыльях. Голос вьюги вывел их из жилищ, лишил тишины очага, напел им в уши,—и они поняли песню о вечном круженье, песню, сулящую полет...“

И опять-таки и образы стихов, и соответствующие им социологические настроения перекидываются в личную биографию Блока, тесно сплетаются с его конкретно-жизненной судьбой. В 1907 году разрушается „домашний очаг“ самих Блоков: к этому году стносится увлечение Блока „Снежной маской“, „Файной“—Н. Н. Волоховой,—первая „слепая отдача стихии“.

Измена „Прекрасной даме“ ранних вдохновений как бы проэцируется здесь в личную жизнь поэта.

Сорванный со своих вековых корней социологическим „сквозняком“, вьюжным ветром истории, „бежавший из дому“, „распятый“ на городских площадях, „заблудившийся“ в „степях души“, „привыкшей к домашнему уюту, к теплу и свету очагов семейных“, а ныне „свободной от краю и до краю“,—„сам не знающий, куда ему надо“, „нищий бродяга“ по „заметным путям“ исторического „безвременья“—таким предстает нам Блок в 1906-1908 году, Блок „Нечаянной радости“, „Земли в снегу“, лирических статей, „Песни судьбы“, „Балаганчика“, „Незнакомок“.

Но все эти произведения Блока—не только „надорванная и пронзительная нота безумия“, не только утверждение „свирепствующей эпидемии“, „полной страшной заразы“, „болезни, угрожающей страшным исходом“, но и напряженный, неослабевающе-настойчивый вопрос—„что же делать? что же делать?“—„крик о спасении“, поиски „пути“.

И этот искомый путь перед поэтом двоится. С одной стороны, он предстает ему как замена утраченного „домашнего очага“, „семейного уюта“, „дома“— „музыкой блеска“, „электрическими снами наяву“, короче, городом с его „буйными улицами“, „магическим вихрем и светом“, с его ресторанами, „светлыми как храмы“, где можно искать „забвенья“ „на дне стакана“ „топить отчаяние“ и обретать „истину в вине“. И поэт „слепо отдается“ этому пути, влекущей и манящей стихии— „вьюжным трелям“, „живому костру из вьюги и вина“, „темному взору Фаины“. Но все это—только призрак спасенья. Поэту самому ясны „бсзыходные обманы“ этого пути „и взоры дев, и рестораны погаснут все в урочный час“.

Есть второй путь, сулящий радикальное исцеление, путь, на который неуклонно толкает поэта, как толкала она столько других „потомков богатырей“, представителей „гнилого“, „покойного“, „окончательно вымершего“ русского дворянства (все эпитеты самого Блока), историческая диалектика его класса—„бегство“ из чужого и чуждого, „страшного“, погибельного города, назад, но не в свой малый разрушающийся „белый дом“, усадебно-дворянское гнездо, а в дом большой, „в поля“, „на бескрайнюю русскую равнину“—в народ, в „Россию“. И Блок всеми силами хватается за возможность этого пути. Об этом говорит он нам в „Песне судьбы“ образом „коробейника“, выводящего на дорогу сбившегося беспутного Германа, об этом читаем в многочисленных его стихах этого периода; наконец, этот же „исход“ открывается ему и в его статье 1906 года, из которой мы уже приводили обильные выдержки:

„Но вьюга знает избранников. Ее ласки понятны шатунам, распятым у заборов. Вьюга, распевая, несет их, кружит и взмывает крылья лохмотий. И вот во мраке нет ни улиц, ни площадей. Все исчезло; хрип далеких барабанов, хохот рынка, зияющие дыры потухших окон. Пустыня полей и еле заметный шоссеый путь. Города больше нет. Голос вьюги распевает в телеграфных столбах... Существа, вышедшие из города,— бродяги, нищие духом... Днем и ночью в октябрьскую

стужу, и в летний жар бредут здесь русские люди— без дружбы и любви, без возраста—потомки богатырей... они идут, куда глядят глаза. И глядят они прямо перед собой, на каменный путь по бескрайним равнинам России“.

На этом двойном пути—в городских ресторанах и на бескрайних русских равнинах—и „встретился“ покинувший „старый парк дедов“, „бездомный“ и „нищий бродяга“—Александр Александрович Блок с братом своим по духу, таким же „бездомником“, „неспокойным варягом“ по его собственному определению, а по отзыву современников, „самым беспорядочным человеком, отвергнутым всеми, всеми“—Дмитрием Карамазовым и Гамлетом одновременно, критиком и поэтом, страдающим „всемирным запоем“ и в прямом и в переносном смысле.—Аполлоном Александровичем Григорьевым.

Мы лишены здесь возможности дать социологический анализ биографии Аполлона Григорьева—это слишком уведет нас от нашей темы, тем более, что социология жизни Григорьева гораздо пестрее, разносоставнее социологии Блока. Но, каковы бы ни были тому причины, результат и у Григорьева, и у Блока был одинаков.

Как и Блок, Григорьев „бежал из дома“, бежал даже как известно, не в метафорическом, а в прямом смысле этого слова, бежал из родной, крепко сидящей на своих народных корнях, „органической“, „растительной“ (определения Григорьева) Москвы в „чужой и страшный“ (слова Блока) Петербург. Как Блок, со страшной силой ощущал он себя сорванным со своих исторических и бытовых корней, кочевником, бездомником, бродягой, обретающимся в „безбытности“, „не имеющим части в семейном самоваре“. Как и Блок, „во власти неодолимой хандры“ „слепо отдался“ он всем „веяниям“ и стихиям города—ресторанному угару, цыганству. Как и Блок, наконец, в „народничестве“, „почвенничестве“ искал он твердой почвы—увы, неизменно уплывавшей у него из-под ног,—„исхода“, „спасенья“ из своего и социологического, и личного тупика.

Родовой дворянин, „гринц“—Александр Блок и сын разночинца, вышедшего в дворяне, „московский

мещанин“ Аполлон Григорьев встретились в интеллигентской „бездомности“, „интеллигентском безвременье“.

Окидывая ищущим оком ту бескрайнюю русскую равнину, на которой он очутился, Блок не мог не заметить в снежном далеке одинокую фигуру „с палкой и узелком“, „ковыляющую“ в том же направлении,—своего исторического „двойника“, „последнего романтика“ 50-х годов, следами которого суждено было идти и ему—„последнему романтику“ нашей дореволюционной действительности.

Прежде чем перейти к рассмотрению воздействия на Блока поэзии, мысли и личности Аполлона Григорьева необходимо отметить также и то несомненное сходство, которое существует между „москвитянинским“ периодом, самым характерным и колоритным периодом жизни и деятельности Григорьева, и периодом, когда Блок впервые заметил, почувствовал его поэзию и крепко „сроднился“ с ней. Существование знаменитого кружка „молодого Москвитянина“ с его загулами, цыганством, „народничеством“, кружка, в недрах которого Аполлон Григорьев „нашел себя“, узрел искомую им „правду“, падает на 1851-55 годы—эпоху самой глухой николаевской реакции, сменившей общественное возбуждение, вызванное европейскими событиями 1848 г. и нашим бледным их соответствием—„заговором“ Петрашевского. Цыганство и народничество Блока развертывается в 1907-1910 г.г., в эпоху реакции после 1905 г.

Таковы были те общие причины, которые вели Блока 1906-1908 годов к поэзии Аполлона Григорьева. Как мы видели, сам Блок сигнализирует близость ему этой поэзии многочисленными эпитафиями из Григорьева к стихам своей третьей книги. В чем же эта близость выражается?

3

Первый эпитафия из Григорьева, предпосылаемый всей третьей книге Блока,—стихотворение „Комета“. Стихотворение это—восторженное утверждение клокочущей, бурной, стихийно-неистовой жизни, чуждой всему

расчисленному, остановившемуся, законченному, врывающейся в гармонию „отгоревших“ светил и разрушающей эту гармонию жизни, которую как раз об эту пору, не взирая на несомые ею „мученья“ и „гибель“, „узнает и принимает“ вышедшая из младенческих „снов и туманов“ душа Блока:

Когда средь сонма звезд, размеренно и стройно,
Как звуков перелив, одна вослед другой,
Определенный путь свершающих спокойно,
Комета полетит неправильной чертой,
Недосозданная, вся полная раздора,
Невзвезданных стихий неистового спора,
Горя еще сама, и на пути своем
Грозя иным звездам стремленьем и огнем...—
Что нужды ей тогда до общего смущенья,
До разрушения гармонии?.. Она
Из лона отчего, из родника творенья
В созданья стройный круг борьбою послана,
Да совершит путем борьбы и испытанья
Цель очищения и цель самосозданья.

Над эпитафией из Григорьева стоит еще один эпитафийный эпиграф, подписанный буквами Л. Б. Однако это не просто два эпитафийных эпиграфа, а своеобразная их перекличка, диалог.

„Зачем в наш стройный круг ты ворвалась комета?“ спрашивает первый эпитафийный эпиграф, очевидно, вкладываемый поэтом в уста своей жены. „Она,—отвечает поэт стихами Григорьева,—в созданья стройный круг борьбою послана, да совершит путем борьбы и испытанья цель очищения и цель самосозданья“.

Образ григорьевской „Кометы“ становится лейтмотивом всего творчества Блока этого периода.

Те несколько прозаических страниц „вместо предисловия“, которые следуют за эпитафией,—не что иное как развернутый лирический комментарий к григорьевской „Комете“:

В слепоту и хмель, во мрак и тревогу безумно торопят меня восторги жадной жизни... Кто посмеет

сказать: „Не должно. Остановись?“ Так я живу, так я хочу. Не променяю моих восторженных и черных дней на вашу здравость и глубину, на ваши жемчужные зори. Не по чуждой воле погибну, не по чуждой восстану... Так разворачивается жизнь. Так... страдной тропею проходит душа. Расступитесь. Вот здесь вы живете, вот в этих пыльных домиках качаете детей и трудитесь, вот здесь воскресным вечером, в желтой летней пыли щелкаете орешки, лущите подсолнухи... Но издали идет к вам вольная, дерзкая, наглая цыганка с шафранным лицом, с бездонной страстью в черных очах. Медленно идет, гуляя, отдыхая от одной страстной ночи к другой. В черных волосах бренчат желтые монеты, запылен красно-желтый платок. Вам должно встать и дать ей дорогу и тихо поклониться“...

Комета—на небе и земное ее соответствие—своевольная, чуждая обыденному окружающему, идущая своим „беззаконным“ путем страстная женщина-кочевница, „цыганка“—такое первое раскрытие образа „Кометы“ Блоком, раскрытие, в котором он идет вслед тому же Григорьеву. Здесь должно отметить, что самое это уподобление необычной женщины комете явно восходит к стихотворению Пушкина Закревской („С своей пылающей душой...“). Но на почве поэзии Григорьева этот пушкинский образ особенно привился и отсюда перешел к Блоку.

Дальнейшее раскрытие этого образа имеем, следуя другому эпиграфу из Григорьева к стихам Н. Н. Волоховой, стоящему в непосредственной связи с первым:

Над тобою мне тайная сила дана,
Это—сила звезды роковой.
Есть преданье—сама ты преданий полна,
Так послушай...

Дальше у Григорьева об этой „роковой звезде“ читаем:

. Бывзет порой
В небесах загорится, средь сонма светил,
Небывалое вдруг иногда

И гореть ему ярко господь присудил,—
Но падающая звезда...
И сама ли нечистым огнем сожжена,
Или, звездному кругу чужда,
Серафимами свержена с неба она,
Рассыпается прахом звезда;
И дано, говорят, той печальной звезде
Искушение посеять одно,
Да лукавые сны, да страданье везде,
Где рассыпаться ей суждено.

Здесь образ „кометы“, „падучей звезды“ (вариант образа кометы; ср. стихотворения Григорьева „Призрак“ и „Дитя мое, очей твоих“...) раскрывается в его подлинной—демонической—сущности. Прямо говорит об этом Григорьев первым из названных стихотворений, где в образе женственного „призрака“, который предстает „будто свет зловещей, но прекрасной кометы“, поэту является его „демон внутренний“.

Образом „кометы“ переполнены стихи Блока этого периода. Вся символика „Снежной маски“ непосредственно связана с этим образом. В нем же разгадка и „незнакомки“ (см. три стихотворения „Незнакомке“ в „Земле в снегу“ с их уподоблением женщины комете и наоборот, и лирическую драму „Незнакомка“ с ее „падучей звездой“ Марией, где заимствованным у Григорьева образом одевается извечный романтический, в частности, лермонтовский мотив о „падении“ душ на землю из небесных сфер, об узнании любящими друг в друге отсветов своей общей небесной „отчизны“ и т. д.).

Только произведя такой анализ, можем мы проникнуть во внутренний мир поэзии Блока, до конца проникнуться его настроениями, понять смысл его слов в речи-статье „О русском символизме“: „Незнакомка это—не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это—дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал демона; но всякий делает то, что ему назначено“.

С другой стороны, этот анализ показывает нам, какое огромное значение имел для Блока и какой пышный расцвет дал в его поэзии образ „кометы“, „падающей звезды“, найденный и усвоенный им у Аполлона Григорьева.

Мы уже указали, что в поэтическом сознании Блока образ „кометы“ связывается, в качестве земного его соответствия, с образом „цыганки“.

Цыганство Блока—вот область, в которой, даже на первый взгляд, его поэзия наиболее тесно сближается с поэзией „страстного цыганиста“ Аполлона Григорьева. На этом необходимо остановиться подробнее.

4

С цыганским пением и цыганскими песнями, как и вообще с цыганщиной, Блок мог быть знаком, конечно, и до и помимо Аполлона Григорьева. Цыганские песни любила мать Блока. В записях ученической тетради четырнадцатилетнего Блока среди отрывков дневника, правил французской грамматики, латинских и греческих фраз и пр. вдруг попадаются два цыганских романса: „Ночи безумные“ и „Я вновь пред тобой“.

Равным образом и до, и помимо Григорьева существует в русской литературе цыганская традиция, отчетливо выраженная „цыганская“ струя (Пушкин, Баратынский, Фет, Полонский, Апухтин и др.).

Первое стихотворение Блока на цыганские темы, написанное в 1898 году и при жизни не публиковавшееся, как раз носит эпиграф из „Цыган“ Пушкина. Однако, этим эпиграфом связь с Пушкиным и ограничивается. Зато некоторые места стихотворения определенно напоминают „Цыганскую венгерку“ Григорьева (например, у Блока „Лес гремел, пробужденный звоном, свистом, криком“, у Григорьева „словно табор целый здесь с визгом, свистом, криком...“).

Отметим характерную деталь. Молодому, еще робкому поэту, Блоку чрезвычайно выразительное название цыганского пения „визгом“, вероятно, должно было показаться чересчур резким, вульгарным, режущим ухо.

Отсюда — бессознательная замена „визга“ — „звоном“. Однако, в своих позднейших стихах Блок это чрезвычайно меткое определение Григорьева целиком усваивает („визг цыганского напева налетел из дальних зал“ — „Из хрустального тумана“..., „а монисто брэнчало, цыганка плясала и визжала заре о любви“ — „В ресторане“).

„Цыганскую венгерку“ Григорьева — этот апофеоз цыганства в русской поэзии — Блок вообще необычайно ценит. В своей позднейшей статье о Григорьеве при собрании его стихотворений он отзывается о ней как об „единственном в своем роде перле русской лирики“. „Цыганская венгерка“ мне так близка, — говаривал он в последние годы своей жизни, — будто я ее сам написал“.

Блоком была усвоена не только образность „цыганской венгерки“, но и ритмы ее не раз, по его собственному определению, „звонят и плачут“ в его стихах (см. напр., „Все свершилось по писаньям“... и, в особенности, одно из его мрачнейших „гражданских“ стихотворений: „Вновь богатый зол и рад...“). Чтобы исчерпать реминисценции Блока из „Цыганской венгерки“, отметим, что цитату из нее он бросает в лицо посетителям собраний религиозно-философского общества, с вызовом противопоставляя их „словесному кафешантану“ „кафешантан обыкновенный, где сквозь скуку прожжет порою „буйное веселье, страстное похмелье“ (статья 1907 г. „Религиозные искания и народ“).

Раннее, приведенное нами, „цыганское“ стихотворение Блока долгое время было у него и единственным. Только в самом конце периода „Стихов о прекрасной даме“ имеем еще одно стихотворение „По берегу плелся больной человек...“ Стихотворение это содержит в себе столь характерное для позднейшего Блока, в частности, как мы видели, развитое им в предисловии к „Земле в снегу“ противопоставление жалким „больным“ человеческим будням праздной и праздничной цыганщины. Может быть, стихотворение это и не связано прямо с цыганскими стихами Аполлона Григорьева, однако уже и в нем появляется то, восходящее к „Цыганской венгерке“ своеобразно-смелое уподобление цыганского пения „визгу“,

о котором мы уже говорили: „и сыпали шутки, *сизжали* с телег“.

Струя цыганства громко заявляет себя в поэзии Блока, начиная с 1906 года; с этого времени она все нарастает и не уходит из нее до конца.

Анализируя „цыганские“ мотивы 1906 года, мы сразу же попадаем в ту, уже раскрытую нами, систему образов, исходной точкой которой является „Комета“ Аполлона Григорьева: Комета—Снежная дева—Незнакомка—Цыганка—Фаина.

Связь эта, как, конечно, и подобает в поэзии, носит не отвлеченный характер, а устанавливается чисто-конкретно, зрительно, путем соответствующих параллельных рядов метафор. Хвост кометы—„серебряный узкий пояс“—развернутый, „забрызганный звездами“ шлейф—вьюжный шлейф, звездный веер, бубен метели:

Там, в ночной завывающей стуже
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.
Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача.
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно бречча...

Вводя это стихотворение в написанную вскоре после него статью „Безвременье“, Блок раскрывает его образность до конца: „Исчезает лицо, и опять кутается в снежное кружево, и опять возникает мечтой о бесконечной разнице. Мелькнувший взор, взор *цыганки*, чей *бубен* звенит, чей голос сливается с песнями вьюги, зовет в путь бесконечный. Горе тому, кто заглядится в стеклянный *астральный* взор“.

Этому природно-стихийному ряду соответствует другой ряд, ряд окончательного сведения кометы на землю, окончательного воплощения. Хвост, „шлейф“ кометы—через промежуточное звено—„черная комета“—превращается в „черный шлейф“ Незнакомки.

В „цыганке“ (как называет ее Герман) Фаине из

„Песни Судьбы“ оба ряда смыкаются. Объединяя впоследствии в цикл „Файна“ стихи, посвященные Незнакомке—Н. Н. Волоховой,—с такими стихами, как „Снежная дева“, „Песня Файны“ и т. д. Блок сам подчеркивает тожество только что перечисленного нами образного ряда.

Отметим, кстати, и еще одну сюда же примыкающую метафору: комета—змея. Отметим не только потому, что этой метафорой дается еще одно определение Незнакомки и тем лишний раз подчеркивается ее „демоническая“, по представлению Блока, природа, но главным образом потому, что эта метафора также является лишней связью поэзии Блока с поэзией Григорьева. *Блок*: „Я узнаю в неверном свете переулка мою прекрасную змею: она ползет из света в свету, и вьется шлейф, как хвост кометы“. („И я провел безумный год у шлейфа черного“; ср. с „Песней Файны“ и мн. др.). *Григорьев*: в очах девы сияет „не звездный свет—кометы яркий свет“, и вся она—„как змея“. И дальше демон-поэт деве—комете—змее нашептывает:

Дитя мое! так много их
По тверди неба голубой
Светил рассыпано благих—
О будь кометой роковой!
И дольний мир—ваш мир земной
Богат стадами душ простых...
В нем много добрых, мало злых—
О будь же, будь змеей!

Когда значительно позднее, в 1913-1914 г., „Цыганка“ стихов Блока, как прежде Незнакомка, реально вошла в его биографию,—вторая „слепая отдача стихии“, увлечение артисткой Л. А. Дельмаз, достигавшей в роли Кармен, по словам ее видевших, „полного соответствия с типом обольстительной и неукротимой испанской цыганки“,—в стихах, ей посвященных, снова, минуя все посредствующие звенья, возникает тот основной образ кометы-цыганки, который мы вправе непосредственно выводить из поэзии Аполлона Григорьева: „И вы уже

звездой средь ночи, скользящей поступью скользя“; или еще отчетливее: „Сама себе закон—летишь, легишь ты мимо, к созвездьям иным, не ведая орбит...“. Так долго остается верен Блок тому миру изобразительности, который он нашел в поэтическом творчестве Григорьева и пышно развернул в своих собственных стихах, миру, над входом в который можно поставить его же блестящие строки:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем—твоих поцелуев бред,
*Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!*

Однако, „цыганские“ стихи Блока связаны с поэзией Григорьева не только общностью образов. У обоих поэтов их цыганство как-то своеобразно сплетается с „народничеством“, любовью к Руси. Григорьев, как известно, даже не столько любил собственно „цыганские романсы“, сколько исполнение цыганами русской народной песни. Русская песня „в своеобразном преломлении цыганщины“—это и был русский романтизм, справедливо замечает один из исследователей. С таким же специфически-русским романтизмом сталкиваемся мы и у Блока.

В своих статьях, отчасти в стихах Блок как будто противопоставляет родину. Россию—погибельному „астральному взору“ цыганки, „смывающему память об отчизне“, голосу Кармен; противопоставляет „буре цыганских страстей“—„тишину земли родной и близкой“. Однако гораздо характернее такого противопоставления для поэзии Блока как раз обратное—слияние образа цыганки с образом Руси, наделение этого последнего своеобразными чертами „цыганства“, понимаемого, конечно, не столько в смысле племенной принадлежности, сколько в качестве особой душевной стихии.

Чрезвычайно знаменательна в этом отношении драматическая поэма Блока „Песня судьбы“. Русская деревенская девушка, раскольница, с монашеским именем Фаина, уйдя в город, „становится цыганкой“, поет

цыганский романс,—„общедоступные куплеты“,—которые являются однако подлинной „песней судьбы“ героя драмы, Германа. Если вспомним тесную связь, которая как сказано, существует между „Песней судьбы“, „Снежной маской“ и „Незнакомкой“, мы должны будем признать, что в уже прослеженную нами цепь образов: Комета—Снежная дева—Незнакомка—Цыганка—Фаина—вступает новое звено—Россия, что григорьевско-блоковская женщина-комета, женщина-змея является нам в каком-то новом и весьма, на первый взгляд, странном облике русской цыганки.

Однако чем больше мы вникаем в мир эмоций и образов блоковской поэзии, тем больше проникаемся органической закономерностью всего творческого пути поэта.

В уже цитированной нами статье „Безвременье“ Блок определяет „цыганство“, как „мечту о бесконечной равнине“. Отправляясь в свое „вечное странствование“ по „российским равнинам“, „бескрайным равнинам России“, поэт вполне последовательно в поводыри свои берет цыганку, эту вечную музу скитаний.

Это она—дикая кочевница—за поэтом

Прискакала дикой степью
На вспененном скакуне.
— Долго ль будешь лязгать цепью?
— Выходи плясать ко мне!

Это ее вдали перед собой видит поэт, выйдя „в путь, открытый взорам“:

Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!
И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав.

И вся Русь предстает поэту в образе праздной, кочевой, „цыганской“ России, „которой уже нечего терять; всю плоть свою она подарила миру и вот свободно, бросив руки на ветер, пустилась в пляс по всему своему бесцельному, непридуманному раздолью.

Открытая даль. Пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах. Где-то вдали заливается голос или колокольчик, и еще дальше, как рукавом, машут рябины, все осыпанные красными ягодами... Вот русская действительность—всюду, куда ни оглянешься,—даль, синеза и щемящая тоска неисполненных желаний“.

„Колокольчик“, „тройка“—эти образы, столь излюбленные зрелым Блоком, в частности, в его стихах о России, несомненно идут к нему от Гоголя с его тройкой—Русью. Но ведь эти же образы являются и атрибутами цыганства, по крайней мере в поэзии Блока они приобретают определенно цыганский колорит: „Земное счастье запоздало на тройке бешеной своей“... „Вон счастье мое на тройке в серебристый дым унесено...

И только сбруя золотая
Всю ночь видна... Всю ночь слышна.
А ты душа... душа глухая...
Пьяным пьяна... Пьяным пьяна...

И про новую „жену“ Блока, его „Русь“, не знаешь, кто она. Словно бы и иконописная русская девушка, нестеровская тихая смиренница:

А ты все та же—лес, да поле,
Да плат узорный до бровей.

Однако этот узорный плат Блок накидывает и на плечи цыганки:

Как цыганка платками узорными
Расстилалася ты предо мной,
Ой-ли косами иссиня-черными,
Ой-ли бурей страстей огневой!

Да и сама эта смиренница, глядишь, через минуту обертывается Фаиной, залепает свою цыганскую „Песню судьбы“, увлекающую поэта в его „долгий путь“ по

машущим рукавами рябин, пляшущим мимо косогра-
рам, оврагам, полосатым верстам, селам:

О, Русь моя! жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
Наш путь — стрелой татарской древней воли
Провзил нам грудь.

И дальше:

Наш путь степной, наш путь — в тоске безбрежной
В твоей тоске, о Русь!

Комета — Незнакомка — Цыганка — Фаина — Русь — та-
кова, повторяем еще раз, образная вязь стихов Блока
1906-1908 годов.

„Осторожная тоска“, „разбойная краса“, „вечное кру-
жение“ в хороводе безгранных скитаний — „Легит, летит
степная кобылица и мнет ковыль... И нет конца! Мель-
кают версты, кручи... Останови!“ — такой предстает Русь
Блока, Русь, не имеющая ничего общего с древлей и бла-
гочестивой, изукрашенной сусальным золотом не подвиж-
ного до-петровского быта, Русью славянофильства, —
Русь в ее кочевом, варварском, скифском, азиатском
обличье, — „Цыганская Русь“ русского поэта-романтика.

Создание и выявление этого образа „Цыганской Руси“
находится как мы уже сказали, в полном соответствии
со своеобразным „преломленным цыганщиной“ „народ-
ничеством“ Аполлона Григорьева.

5

От стихотворения Григорьева „Комета“ идет и еще
одна нить к поэзии Блока. В образе григорьевской
кометы отчетливо звучит тема „борьбы“ — одна из ос-
новных тем творчества зрелого Блока:

. она
В созданья стройный круг *борьбой* послана,
Да совершит путем *борьбы* и испытанья
Цель очищения и велье самосозданья...

Эта тема „борьбы“, тема, которой продиктованы такие значительнейшие произведения Блока, как цикл „На Куликовом поле“, „Возмездие“, „Роза и Крест“ внушалась Блоку всем поэтическим творчеством Григорьева, который, по словам самого же Блока, „борьба, борьба“—твердит во всех своих стихах, употребляя это слово как символическое, придавая ему множество смыслов“.

В ряду этих стихов о „борьбе“, особенно значительным является стихотворение „К Лавинии“, которое Блок знал наизусть, которое он особо выделяет и в своей статье о Григорьеве.

Стихотворение это начинается строками:

Для себя мы не просим покоя
И не ждем ничего от судьбы.
И к небесному своду мы двое
Не пошлем бесполезной мольбы...

и заканчивается:

И проклятия право святое,
Сохраняя средь гордой борьбы,
Мы у неба не просим покоя
И не ждем ничего от судьбы...

Я уже говорил, что в основной теме „борьбы“ звучала для Блока и последняя из его лирических драм „Роза и Крест“. Сам Блок непосредственно связывает этот основной тон пьесы со стихотворением Тютчева „Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, хоть бой и не равен, борьба безнадежна...“ Однако это стихотворение Тютчева стоит в ближайшей связи со стихотворением Григорьева „К Лавинии“. И едва ли будет преувеличением сказать, что подобно тому, как через стихи Григорьева Блоку стал близок образ пушкинской кометы“, так поэзия Григорьева подготовила Блока и к восприятию этих стихов Тютчева.

Как известно, тема борьбы звучала не только в стихах, но и в реальной жизни обоих поэтов. И почти

с уверенностью можно сказать, что, если не прообразом, то, во всяком случае, укрепляющим примером борьбы, которую ведет публицист Блок с „интеллигенцией“, послужила та, непримиримейшая, не на жизнь, а на смерть, роковая для Григорьева борьба, которую вел он и в своих неистовых статьях и всей незаконной своей жизнью с теоретиками, „тушинцами“, „филистерией“—„либералами“.

„Роза и Крест“ связана с поэзией Аполлона Григорьева и еще одной общей темой. Основным стержнем драмы Блока является песня рыцаря-странника Гаэтана, основным моментом ее слова о радости-страданье. Этот мотив „радости-страданья“ очень близок поэзии Григорьева. „Муки сладки“, „блаженство в страданье“, „счастье мученья“, „наслаждение в муках“, „счастье муки“—на все лады твердит он в своих стихах. Мало того в одном из стихотворений Григорьева, стихотворении, отмеченном Блоком и в 1902 и в 1916 г., в числе особо значительных, находим почти полное и в словосочетании и в самой грамматической форме совпадение со словами о „радости-страданье“:

*Безумного счастья-страданья
Ты мне никогда не дарила.*

Насколько же этот мотив о счастье-страданье был не общим местом, а вполне своеобразным, парадоксальным в то время мотивом, показывает рецензия Белинского, в которой он нападает на него, как на „романтическую искаженность чувств и смысла“.

Третий и последний эпиграф из Григорьева к „Земле в снегу“:

*О, говори хоть ты со мной,
Подруга семиструнная!
Душа полна такой тоской,
А ночь такая лунная!—*

ставит под знак поэзии Григорьева и еще один характернейший цикл этой книги—„Мещанское житье“. Если

мы вспомним, что в этом цикле впервые заговорили у Блока реалистические голоса, голоса простой неприкрашенной действительности („забитая лошадка бурая“, „мальчик, посиневший от холода“, „зловонные дворы“, „голодная кошка у желоба“ и т. д. и т. д.),—мы должны будем признать, что Григорьев подсказал Блоку не только такие романтические образы и темы, как комета, борьба, скитальчество, Цыганская Русь, радость-страдание,—но что из его стихов (а не Некрасова, как это принято думать: Некрасов приходит позднее) повеяло на Блока и первым ветерком реализма.

Из всего вышесказанного следует, что воздействие на Блока поэзии Аполлона Григорьева было широко и плодотворно. Как поэт, Блок связан с поэтом Аполлоном Григорьевым при всех их индивидуальных различиях, как и различиях в степени художественного мастерства, в каких-то основных родниках, истоках творчества обоих.

В своей статье при собрании стихотворений Григорьева Блок о нем пишет: „Он—единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина: шаткий, висящий над страшной пропастью интеллигентского безвременья, но единственный мост“. Историки литературы в своих отзывах об этой статье Блока справедливо указывали на „страшное преувеличение“ им значения поэтического творчества Григорьева. Однако субъективно Блок прав. Как мы видели на наших примерах, для самого Блока малый поэт, Григорьев, действительно был—„мостом“, который соединял его с творчеством таких великих, как Пушкин, Лермонтов, Тютчев. К образам Пушкина (Комета), Лермонтова (демонизм, мотив „падения“ на землю), Тютчева (тема борьбы) Блок восходил через как-то особенно интимно ему близкую, „родную“, хотя художественно и неизмеримо менее совершенную, поэзию Аполлона Григорьева.

Мало того, не говоря об этом совпадении основных творческих стихий Блока и Григорьева, последний, несмотря на отмеченную нами несоизмеримость его художественно-поэтической силы силе Блока, оказывал на него подчас прямое влияние и как поэт, как мастер

стиха. Вот тому очень выразительный пример. В 1907 году Блоком написан его известный цикл „Вольные мысли“ (напечатан в той же „Земле в снегу“). Необычайный для Блока размер „Вольных мыслей“—белый 5-стопный ямб, с большим количеством enjambements, придающих стиху совсем особый внутренний ритм, — совершенно совпадает с размером стихотворений Григорьева „Призрак“ („Проходят годы длинной полосой || однообразной целью ежедневных || забот и нужд и тягостных вопросов“... и т. д.) и „Вопрос“. Совпадают они и общим приемом показа *значительного* на фоне *пошлого* и совсем особым, направленным на это последнее саркастическим тоном, сарказм которого особенно усиливается от того, что и о пошлом, и о значительном повествуется все тем же медлительно-высоким, торжественно-важным белым ямбом.

Самое название Блоком своего цикла „Вольными мыслями“ подсказано ему Григорьевым:

Да новых мыслей. вычитанных в новом
Романе Санда (*вольных страшных мыслей...*) („Вопрос“).

Если мы вспомним, что „Вольные Мысли“ написаны Блоком в период особой близости к поэзии Григорьева (летом 1907 г.), если обратим, наконец, внимание, что в упомянутых стихотворениях Григорьева встречаются всё те же, столь близкие Блоку строки,—о призраке женщины, воплощенном „внутреннем демоне“ поэта, который предстает ему „будто свет зловещей“, но прекрасной *кометы*“, об „одной борьбе без мысли о победе“,—строки, мимо которых не мог пройти Блок этого периода,—то влияние этих стихов Григорьева на „Вольные мысли“ Блока будет вне всякого сомнения.

Немудрено, что столь многим обязанный стихам Григорьева Блок чрезвычайно высоко ставил его поэзию.

В высокой оценке Григорьева-поэта Блок склонен был даже отодвигать на задний план Григорьева-критика, во всяком случае считать критические и теоретические работы Григорьева снижением его певческого дара. А между тем Григорьеву-мыслителю Блок был обязан также немало.

Одной из любимейших идей Блока последнего периода была идея об органическом единстве каждой исторической эпохи, выражающей в самых разнообразных проявлениях одну и ту же внутреннюю свою сущность — „музыкальный смысл“ эпохи.

„Я привык,—пишет он в предисловии к „Возмездию“ (1919 г.),—сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор“.

Эти привычка и уверенность сложились в Блоке под явственным влиянием творца органической критики, Аполлона Григорьева. „Одна мысль проникает все стремления века, научные или художественные“,— пишет он в статье „Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства“. Или еще ярче: „Да, исторически живем не „мы“, как индивидуумы, но „живут веяния“, которых мы, индивидуумы, являемся более или менее значительными представителями... Отсюда яркий до очевидности параллелизм событий в различных сферах мирской жизни, странные, таинственные совпадения создания Дон-Кихота и Гамлета, революционных стремлений и творчества Бетховена и проч. и проч.“ („Мои литературные и нравственные скитальчества“).

Статья Блока о Катилине (1918 г.), в которой он делает попытку объединить заговор Катилины с как будто не имеющим с ним ничего общего стихотворением Катулла, в качестве выражения на различных языках одной и той же „музыки“ эпохи,—не что иное, как прямое применение к данной исторической действительности органической теории Григорьева.

Равным образом предисловие к „Возмездию“ не что иное, как попытка изобразить жизнь тех „веяний“, о которых говорит Григорьев (самое слово „веяние“—любимое слово Григорьева, которое Блок у него перенимает), последовательность и совокупность которых и составляет „запах и цвет эпохи“,—попытка, совершенно

аналогичная той, какую делает сам Григорьев в своих „Литературных и нравственных скитальчествах“.

В публицистических взглядах Блока, в его разделении народа на народную массу—живую жизнь, стихию— и „интеллигенцию“, коснеющую в нескончаемых „темах, проблемах, вопросах и спорах“, бесконечной „интеллигентской жвачке“,—также нельзя не усмотреть полного сходства со взглядами Григорьева на народ и „либералов“—„теоретиков“.

7

Воздействие поэзии и мысли Аполлона Григорьева на творчество Блока до сих пор не изучалось. Но „страшная,—по выражению одного из исследователей,—близость“ Блоку Григорьева чувствовалась многими. В 1914 году издательство К. Ф. Некрасова предложило Блоку редактировать собрание стихотворений Григорьева. Блок охотно взялся за это. Вся кропотливая и при отсутствии какой-либо библиографии чрезвычайно нелегкая работа по подбору стихов Григорьева (около 35 печатных листов), затерянных по бесконечным старым журналам, была выполнена Блоком в очень короткий срок— в течение нескольких месяцев.

Стихам была предпослана статья редактора „Судьба Аполлона Григорьева“:

Статья эта „лирическая“ и насквозь субъективная, как и все статьи Блока, с обычными выпадами против „интеллигенции“—Белинского и его последователей, „припечатанных“ Аполлона Григорьева своим „штемпелем“,—не удовлетворила ни историков литературы, ни, понятно, тех, против кого она была направлена (современных Блоку „либералов“, идеологов типа Мережковского и др.).

Однако для нашей темы она представляет чрезвычайный интерес.

Следуя самому Григорьеву, называвшему себя „последним романтиком“, Блок характеризует его поэзию, как романтическую:

„Владения последнего романтика — „лишь в краях мечты“. Он окружен „глубоким мраком“, откуда возни-

кает порою чей-то „деятельный, необычайный, дышащий страстью лик“ и вырывается „страшный вопль знакомой скрипки“... „В судьбе Григорьева вздрагивают отсветы мировой души; душа Григорьева связана с „глубинами“, хотя и не столь прочно и не столь очевидно, как душа Достоевского и душа Владимира Соловьева“.

Сближение с Владимиром Соловьевым в устах Блока особенно знаменательно. Этим сближением Блок (вспомним восприятие им Григорьева в записях 1902 г.) ведет романтизм Григорьева по столь близкой ему лично линии мистического романтизма. Даже больше того, если мы сравним со статьей о „Судьбе Аполлона Григорьева“ речь-статью „О современном состоянии русского символизма“, написанную Блоком еще в 1910 г., мы усмотрим между этими двумя статьями прямую связь. Судьба Григорьева, по мысли Блока, является живой, наполненной конкретно-историческим материалом иллюстрацией к намеченной им в статье „О современном состоянии русского символизма“ схеме судьбы поэта-символиста, вообще, в том числе и в первую очередь судьбы самого Блока.

В поэзии Григорьева имеем, по словам Блока, сперва: „утверждение связи с возлюбленной в вечности; ощущение крайней натянутости мировых струн вследствие близости хаоса; переливание по жилам тех демонических сил, которые стерегут поэта и скоро на него кинутся“, — затем: „убыль стихийности, признаки близящегося атеизма, звуки надтреснутой человеческой скрипки“.

Если мы обратим внимание, что Блок говорит здесь о стихах Григорьева только до 1846 года, что в стихах после 1846 года второе начало — „звуки надтреснутой человеческой скрипки“ (ср. тему скрипки в стихах самого Блока после 1907-1908 г.г.) — все нарастало, — для нас будет очевидно, что смена этих двух начал в поэзии Григорьева — не что иное, как та же „теза и антитеза“ в развитии всего русского символизма. Путь Аполлона Григорьева для Блока — путь не только „последнего романтика“, но и первого русского символиста.

В этом переживании поэзии Григорьева, как ранней, еще не яркой, еще неразгоревшейся, но несомненной

зари русского символизма, в восприятии Григорьева „нашим современником“ и заключается весь пафос статьи Блока. Этим объясняются все ее достоинства и недостатки. В самом деле, автор одной из рецензий на статью Блока о Григорьеве, со своей историко-литературной точки зрения, совершенно прав, когда упрекает, напр., Блока в том, что в его статье, переполненной всяческими второстепенными подробностями о жизни Григорьева, нет таких основных биографических сведений, как „указания года рождения и года смерти“.

Мы думаем однако, что эта оплошность вызвана не просто рассеянностью Блока, что она характерно свидетельствует все о том же, лишней раз доказывая, что Блок действительно воспринимал Григорьева, как своего современника, что Григорьев был для него живым человеком.

В утверждении „современности“ Григорьева разгадка и страстного публицистического тона статьи Блока—Блок уподобляет Григорьева не только „нашим современникам“, но и „наиболее отверженным“ из них — по Блоку—Андрею Белому, В. В. Розанову. „Надпартийным“, „отверженным“ той „интеллигенцией“, с которой он вел ожесточенную борьбу в своих статьях, считал себя и сам Блок. Статья о Григорьеве—один из моментов этой борьбы. Защищая Григорьева, осуждая его „гонителей“, Блок отстаивает самого себя.

8

Ощущение Григорьева „нашим современником“ Блок не утрачивал до самого конца. В 1919 году, после Октябрьской революции, после „Двенадцати“ и „Скифов“, Блок публикует в тогдашней газетке „Жизнь искусства“ уже и теперь мало кому известную статью „Аполлон Григорьев и Гоголь“.

Как бы предупреждая упрек в несовременности своей темы, Блок начинает словами: „Наше время отличается тем, что оно выталкивает из себя все чужеродное, торопя нас к другим далям. Когда писатель не „звучит“, когда его пафос не таков, как наш, у нас нет сейчас

охоты, входить в какие бы то ни было подробности, касающиеся жизни этого писателя“...

„И все-таки, — продолжает Блок, — есть неотложный вопрос: об Аполлоне Григорьеве и его эпохе“... Вслед за этим Блок решительно призывает возродить подспудную традицию „музыкальности“, „народа“, „культуры“, затоптанную, по его представлению, торжествовавшей в поколениях традицией „немузыкальности“, традицией „отца русской интеллигенции“—Белинского.

Горячей проповедью личности зачинателя и носителя этой „музыкальной“ и „культурной“ традиции, Аполлона Григорьева,—одного из „самых культурных и музыкальных людей“, как называет его одна из записей дневника за тот же 1919 г. (имя Григорьева упоминается в дневнике Блока не однажды), — и заканчивает поэт свою статью:

„Убедитесь, наконец, что пора перестать прозевывать совершенно своеобразный, открывающий новые дали русский строй души. Он спутан и темен иногда: но за этой темнотой и путаницей, если удосужитесь в них взглядеться, вам откроются новые способы смотреть на человеческую жизнь. Пора взглядеться“.

Таково последнее слово Блока о Григорьеве.

В этом, конечно, субъективнейшем из субъективных признаний Григорьева не только „современником“ символистов, но и „созвучным“ нашей революционной действительности—предельное выражение той „страшной близости“ Блоку Аполлона Григорьева, изучение природы которой ставила своей задачей наша статья. Время подвести итоги.

9

Из всего сказанного ясно, что связь между Блоком и Аполлоном Григорьевым глубока и прочна. Наличие глубокого продолжительного и многообразного воздействия поэта и мыслителя Аполлона Григорьева на Блока не подлежит сомнению.

Но связь эта даже больше одного воздействия.

В сочетании личностей Блока и Аполлона Григорьева

имеем мы редкий пример особого культурно исторического „двойничества“. Не только один поэт оказывает здесь влияние на другого поэта. Не только два поэта совпадают в темах и образах своих стихов,—совпадают они в самых основных настроениях души. Романтизм с его „связью с возлюбленной в вечности“, „касанием мирам иным“ и одновременная „страшная ирония“; максимализм, „скифство“ („скифом“ прямо называл себя и Григорьев), „вечное впадение в стихийные стремления“; гамлетизм, „скитальчество“ и одновременное „народничество“, „почвенничество“; ненависть к „интеллигенции“, „теоретикам“; органическое восприятие действительности; признание за искусством „величайшего значения в жизни человеческой“ и т. д. и т. д.— вот равномерно присущие обоим черты.

Оба поэта совпадают подчас даже в подробностях, казалось бы, чисто биографического характера: оба поступают на совершенно чуждый им юридический факультет; оба „спасаются“ от юриспруденции; оба страстно увлекаются театром, вплоть до общей обоим попытки стать актерами; оба, как указывалось, ощущают себя срезанными со своих исторических и бытовых корней, „бездомниками“, пребывающими в „безбытности“; оба „нарушают семью“, переживают свой „ресторанно-кабакский“ период; оба чувствуют себя *между* двух враждебных станов (Григорьев—между западниками и славянофилами; Блок до 1917 г.—между революционерами и идеологами „религиозно-философского общества“); наконец, даже мера жизни обоим дана была общая—Григорьев „сгорает“ 42-х, Блок—41-го года от роду.

Однако эти общие обоим поэтам черты их внутреннего склада, формирующие даже в некоторых отношениях (как мы только-что видели) их внешнюю жизнь, покрываются совсем разными оболочками. Здесь оказывают известное влияние отчетливые социальные различия обоих поэтов. Блок в своей статье о судьбе Аполлона Григорьева, упоминая о том, что некоторые современники Григорьева (в том числе и Достоевский) называли его Гамлетом, не без несколько пренебрежительного высокомерия замечает: „Не быть принцем московскому мещанину“.

Совпадая в своей потаенной глубине,— „московский мещанин“ Григорьев с его „нечистоплотностью“, „неряшливостью“, „торопливостью“,—по слову Блока, „одолевшей его оторопью“, во всем,—с его неистовостью, „безобразиями“, „безудержием“, с его озорными восторгами, пьяными иступленными рыданиями и „паданием на колени“ то перед товарищами по литературному кружку, то перед некоей „генеральшей Бибиковой“, вызволившей его из долговой ямы, и—родовитый дворянин, „потомок богатырей“, сдержанно замкнутый, не лишенный даже некоторой надменности „принц“—Блок,—на внешнем плане, действительно, являли собой не только различные, но и прямо противоположные фигуры.

Не отсюда ли отчасти, при всей „жалости“ и „любви“ к Григорьеву, говоря о нем, Блок все же не свободен от некоторого невольного-пренебрежительного тона, от некоего уже отмеченного нами снисходительного высокомерия.

Однако социальная принадлежность Григорьева давала ему и некоторые преимущества перед Блоком—Блок это полусознательно ощущал.

Воюя с „обреченной смерти“ „интеллигенцией“, которая ищет в искусстве только „развлечения“, тоскуя и мечтая о „свежем зрителе“, „о нозой, живой, требовательной, дерзкой“ аудитории для художника, аудитории „народной массы“, „рабочих и крестьян“ (это в статье „О театре“ еще 1908 года!), Блок в то же время сознавал, что сам он не народный поэт, что со своим поэтическим творчеством он обречен вращаться в кругу все той же „пресыщенной интеллигенции“, что на „бескрайнюю русскую равнину“ ему дано выйти только в своих к той же все „интеллигенции“ обращенных стихах, докладах, статьях.

Отсюда—презрительные отзывы Блока о „нашей литературной известности, которой грош цена“, отсюда, при мысли о предстоящей ему участи быть добычей „приват-доцента“, который его стихами „замучает бедных ребят“,—страшное восклицание: „Молчите, проклятые книги, я вас не писал никогда!“.

Каким завидным уделом представлялась ему, рядом с этой постылой „известностью“, судьба некоторых,

пошедших—даже не в народ, а хотя бы только в городскую, уличную богему—стихов и пёсен ближе стоявшего к народу, кровнее с ним связанного Аполлона Григорьева.

Рассказывая в примечаниях к одному из стихотворений Григорьева, что ему довелось услышать отрывок из него в уличном театре миниатюр, в Петрограде, Блок прибавляет: „Актер, певший эти слова, конечно, не подозревал о том, чьи они. Буйный Григорьев, всю жизнь друживший с цыганством, так и живет до сей поры без имени на улице в устах бедного работника маленькой сцены. Не лучше ли для поэта такая память, чем том критических статей и мраморный памятник“.

1927 г.

ДЕРЖАВИН

I

Крупнейший русский поэт XVIII века, Гавриил Романович Державин (1733 г., — 1816 г.), происходивший по отцу от татарского мурзы Багрима, выслывшегося в XV в. из Большой Орды, родился в Казани в семье мелкопоместных дворян. Образование получил он весьма скудное сперва у „церковников“—дьячка и пономаря, затем в частной школе немца-каторжанина, наконец, в Казанской гимназии, которую не окончил. С 1762 г. в течение 11 лет он служил простым солдатом в гвардейском Преображенском полку, первое время живя в казарме вместе с „даточными“ (т. е. со сданными по рекрутскому набору) рядовыми из крестьян и выполняя наравне с ними всю „черную работу“. В год поступления на военную службу Державин вместе со своим полком участвовал в дворцовом перевороте, возведшем на престол Екатерину II. Ко времени военной службы относится самый тяжелый период жизни Державина. Находясь по смерти отца в крайне стесненном материальном положении, Державин пристрастился к карточной игре, сделался отъявленным шулером, позел распутную жизнь—по его собственным словам—„повеса, мот, буян, картежник очутился“—наконец, даже совершил ряд уголовных проступков.

Исход энергии и честолюбию Державина открыла пугачевщина. Только что произведенный в офицеры, Державин, по собственному почину, принял деятельное участие в усмирении пугачевского „бунта“, в качестве

члена секретной следственной комиссии. Однако деятельность Державина во время пугачевщины, от которой он сильно пострадал лично (казанская и оренбургская деревеньки его были дотла разорены восставшими), во многом загадочна. С одной стороны, он проявил себя энергичнейшим „усмирителем“: беспощадно пытал и вешал „бунтовщиков“, с другой,—сам он ставил себе впоследствии в особую заслугу, что при любви к нему солдат, имея возможность добиться „всего“, чего бы ни захотел, не изменил Екатерине. Во всяком случае, Державин восстановил против себя высшее начальство: главнокомандующий грозил повесить его вместе с Пугачевым; его обошли наградами, было даже признано, что он „недостойн продолжать военную службу“.

В дальнейшем Державин служил на гражданской службе, достигнув высоких чинов губернатора, секретаря Екатерины II, сенатора, государственного казначея наконец, министра юстиции. В 1803 г., в виду резкой оппозиции либеральным тенденциям Александра I (в частности, Державин был сторонником дворянской „конституции“—расширения власти и прав сената—и одним из самых крайних консерваторов в крестьянском вопросе), он был „уволен от всех дел“ и в последние годы жизни прожил на полном покое, частью в Петербурге, частью в своей Новгородской деревне, Званке.

Служебная деятельность Державина, вышедшего из „низкой доли“ и достигнувшего министерского кресла и „стула сенатора Российской империи“ („Без всякой подпоры и покровительства, начав со звания рядового солдата и отправляя через двенадцать лет самые низшие должности, дошел сам собой до самых высочайших“, с гордостью заявлял он сам о себе незадолго до смерти), представляет собой непрерывный ряд подъемов и самых резких падений. Губернаторство Державина закончилось отставкой и преданием суду; недолго удержался Державин и в должности секретаря Екатерины II, жаловавшейся, что он „не только грубил при докладах, но и бранился“ (однажды во время доклада Екатерина позвала из соседней комнаты одного из

приближенных—побывать при ней, говоря про Державина: „этот господин, мне кажется, меня прибить хочет“). Павел подвергнул Державина опале „за непристойный ответ“, Александр за то, что он „слишком ревностно служит“.

Современники приписывали злоключения Державина его резкому, неуживчивому характеру: „бранится с царями и не может ни с кем ужиться“. После одной из его многочисленных отставок известный гр. Растворчин писал приятелю: „Державин... прямо из генерал-прокурорского дома взлез опять на Парнас. Опасно, чтоб там не прибил Аполлона и не обругал муз“. Сам Державин считал, что он страдает за свою неуклонную приверженность к „правде“ всегда и во всем: „Я тем стал бесполезен, что горяч и в правде чорт“. На самом деле в истории служебной деятельности Державина резко сказались особенности того социального слоя бедного служилого дворянства, который в эпоху дворцовых переворотов, пугачевщины, временщиков с исключительной энергией выдвинулся в первые ряды класса, оттесняя родовитую знать и сделавшись главной „подпорой“ незаконного, „долго колыхавшегося“ екатерининского трона. Вся служебная деятельность Державина направлена по линиям борьбы с родовитой знатью, „мишурными царями“—стародворянскими крупнопоместными феодалами—борьбы, в которой он опирается на временщиков, „случайных“ людей (Потемкина, Зубова) и самую императрицу. Однако, временщики для Державина были всего лишь более удачливыми представителями того социального слоя, к которому он сам принадлежал. Императрица всем своим самодержавным могуществом опять-таки была обязана поддержке социально-подобного Державину дворянского „множества“. Отсюда тот „якобинский“ пафос независимости, личного достоинства, который, наряду с необходимостью „толкаться в передней“ у временщиков, готовностью ревностно служить своим пером императрице и ее „орлам“, так свойственен Державину-царедворцу и Державину-поэту.

На свою литературную деятельность сам Державин склонен был смотреть, по преимуществу, как на орудие

в той борьбе, которую он вел, из бедности и низов, пробиваясь к „почетным чинам“, подымаясь к самому подножию трона. По его собственным неоднократным заявлениям, все его стихи за самыми малыми исключениями носят неуклонно политический характер, все написаны „на случай“, проникнуты острой злободневностью. Боясь, что они станут непонятны новому читателю, Державин впоследствии составил особый к ним „ключ“ — подробный автокомментарий, в котором детально объяснил, что именно послужило целью или толчком к написанию им той или иной вещи. Даже по поводу одной из наиболее удаленных, казалось бы, от всякой злободневности од Державина, знаменитой религиозной оды „Бог“, осведомленный современник замечал: „Нет строки, нет выражения в шуточных и важных стихотворениях Державина, которые бы были им написаны без намерения, без отношения к лицам или обстоятельствам того времени. Екатерина и другие особы, для которых он преимущественно писал, понимали все это и умели ценить“. Это замечание приобретает особый вес, если мы обратимся к биографическим датам 15 февраля 1784 г. Державин был уволен князем Вяземским от службы; „Бог“ напечатан 23 апреля того же года; 22 мая Державин снова получает крупное назначение олонеким губернатором. Повидимому, „Бог“ был воспринят Екатериной, как пламенный гимн самодержавию, и она, как всегда в таких случаях, поспешила щедро наградить своего „собственного автора“ (Державин так и подписывал некоторые свои письма „ее величества собственный автор“). И в трудных обстоятельствах Державин постоянно прибегает „к своему таланту“. Служебная карьера Державина начинается знаменитой одой „Фелица“, посвященной прославлению Екатерины, которая впервые после нее обратила внимание на Державина и пожаловала ему табакерку, осыпанную бриллиантами, и 500 червонцев. Свое положение после отставки от губернаторства он поправляет новой одой ей же „Изображение Фелицы“; „возвращает себе благоволение“ Павла I одой на восшествие его на престол и т. д. и т. д.

Служебный характер од Державина заставлял его не придавать им слишком большой цены, отзываться о них как о „пустяках“: „все это так, около себя и важного значения для потомства не имеет: все это скоро забудут“. Однако огромное художественное дарование вынесло значение поэтического творчества Державина, в котором оды как раз занимают центральное место, далеко за те служебные рамки, которые сам он ему ставил, сделало его поэзию наиболее ярким отражением его времени и его класса, замечательнейшим памятником екатерининской дворянской России.

2

Выход из дворянских низов, из среды дворянского мелкопоместного „множества“ на самые верхи империи, в царский дворец, к подножию трона—специфическая особенность социального бытия Державина—определяет собой в основных чертах его поэтику, тематику и стилистику.

В поэзии 60-х и 70-х годов XVIII в. боролись две традиции—„высокая“ традиция Ломоносова, культивировавшая, по преимуществу, жанр придворной хвалебной оды, и прямо противоположная ей традиция Сумарокова, восстававшая против „громкости“, „витийства“ и напыщенности—„надутости“ од Ломоносова, требовавшая „простоты“ и „естественности“ языка и стиля, в противовес жанру оды, разрабатывавшая жанры интимной лирики (любовная песня, элегия) и сатиры (басня, эпиграмма). Молодой Державин характерно усваивает обе эти традиции, следуя одновременно той и другой с тем, чтобы в дальнейшем, в пору полной литературной зрелости, дать своеобразное синтетическое слияние обеих.

С одной стороны, Державин, следуя образцам сумароковской школы, начинает свою литературную деятельность любовными „анакреонтическими песнями“, создаваемыми, по его собственным словам, без „всякой цели“, „для забавы“, вырастающими, как и одновременно складываемые им непристойные „площадные

побасенки», в атмосфере военной казармы, кабака, игорного дома. С другой стороны, стремление к дворянским верхам, ко дворцу заставляет его отталкиваться от традиции деклассирующегося дворянина Сумарокова (в борьбе между сторонниками Сумарокова и сторонниками Ломоносова он принимает сторону последних; в частности, ему принадлежит ряд резких эпиграмм на Сумарокова), следуя Ломоносову; пробовать «высокий» жанр хвалебных од. В печати Державин впервые выступает (не считая опубликованного им непосредственно перед тем в переводе с немецкого отрывка из овидиевых «Превращений») в 1773 г., именно одой «На бракосочетание великого князя Павла Петровича», построенной по всем правилам ломоносовской школы.

Однако поэтика Ломоносова, в свою очередь, также не удовлетворяет Державина. Оды Ломоносова—выходца из крестьян, выполнявшего в своем поэтическом творчестве «социальный заказ» по существу совершенно чуждого ему высшего дворянства, носили отвлеченно-хвалебный, торжественно-абстрактный характер. Державин, сам участник жизни прорывающегося к верхам, к трону дворянства, стремится наполнить их конкретным жизненным содержанием. Жизнь двора, вельмож для него не отвлеченный Олимп, с чисто книжными абстрактными богами и богинями, а живая реальность, арена непосредственной личной деятельности, исполненной притяжений и отталкиваний—друзей и врагов, из которых одних должно хвалить, других—всячески порицать и осмеивать. Одноцветно-торжественная ломоносовская ода под руками Державина, с одной стороны, расцветчивается всеми красками живой жизни—реальности, с другой,—приобретает иронический, а зачастую и прямо сатирический, «бичующий» характер.

В той же мере не удовлетворяли Державина оды Ломоносова и со стороны языка. Язык ломоносовских од—отвлеченно-торжественный, книжно-славянский, «высокий штиль». Державин разрушает иерархию ломоносовских «штилей», демократизируя лексику своих од, внося в них слова, заимствованные из «среднего» и «низкого» штилей—разговорную речь, «просторечье»

Словарь Державина, наряду с высокими книжными речениями, изобилует живыми, „простонародными“ словами и оборотами. „Язык богов“—торжественная, „велелепная“ речь дворца—смешивается с грубоватым, но метким и энергичным говором дворянского мелкопоместья и гвардейской казармы.

Новые литературные тенденции сказываются в творчестве Державина уже в 1779 г., в стихотворении „На рождение на севере порфирородного отрока“ (будущего Александра I). Державин сперва воспевает это событие „в ломоносовском вкусе“, но через некоторое время, ощутив, по собственному признанию, „несоответствие“ последнего „дару автора“, снова обращается к тому же сюжету, на этот раз облекая его в легкую игривую форму „анакреонтической песни“, в частности, от канонизированного Ломоносовым для „важных материй“ торжественного ямба („всякой героический стих, которым обыкновенно благородная и высокая материя поется, долженствует состоять из ямбов“—учил Ломоносов), смело переходя к бойкому и живому хорею.

К этому времени относится и теоретическое осознание Державиным своего нового и особого творческого пути. До тех пор, вспоминал сам Державин впоследствии, „он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову... но, хотев парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 г. избрал он совсем другой путь“. Полное свое выражение этот „другой путь“ нашел три года спустя в оде „Фелица“.

„Фелица“ написана с установкой на обычную хвалебную оду, посвящена прославлению Екатерины II. Однако все своеобразие „Фелицы“ в том, что хвалебная ода сочетается в ней с резким социально-политическим памфлетом. „Добродетельному“ образу Фелицы—Екатерины противопоставляются контрастные образы ее „мурз“, „пашей“, в которых Державиным даны остро-сатирические портретные зарисовки различных представителей высшей придворной знати. В самом образе императрицы характерно выдвигаются на первый план, в противовес

праздной и тщеславной роскоши ее вельмож, черты своеобразного демократизма, „простоты“, трудолюбия, деловитости, свойственные как раз тому слою бедного, трудового дворянства, из которого вышел сам Державин.

Меняется и поза певца в отношении предмета его доспевания. Ломоносов подписывал свои оды—„всеподданнейший раб“. Отношение Державина к Фелице, традиционно наделяемой им почти божескими атрибутами, при всей своей почтительности, не лишено в то же время некоторой шутливой короткости, почти фамильярности, свойственной отношениям равных.

В соответствии с новым характером оды Державина, находится и ее „забавный русский слог“ (определение самого Державина)—заимствующая свое содержание из реального бытового обихода, легкая, простая, разговорная речь, прямо противоположная торжественному, „бумажному грому“ од Ломоносова.

Громадный успех „Фелицы“ среди современников наглядно доказывает, что ода Державина, которая произвела настоящую революцию в отношении поэтики Ломоносова, целиком отвечала основным социально-политическим и литературным тенденциям эпохи. Екатерина щедро наградила Державина, характерно сделав это, по его собственным словам, „исподтишка“, „украдкой от придворных лиц“, высмеянных поэтом и „поднявших на него гонение“. В то же время „Фелица“ послужила толчком к изданию кружком близких к Екатерине лиц, во главе с кн. Дашковой и при непосредственном участии самой императрицы, специального литературно-публицистического журнала „Собеседник любителей российского слова“, ставившего своей задачей, как и возникшая вскоре в связи с ним Российская Академия, содействовать дальнейшим успехам русского языка и литературы. Первый номер „Собеседника“ открылся „Фелицей“, явившейся прямой декларацией нового литературного направления.

В смешанном хвалебно-сатирическом жанре „Фелицы“ с полной отчетливостью сказывается социальная позиция Державина—бедного дворянина, „с низших степеней“,

через головы вельмож, проникающего непосредственно к царскому трону. Этой позицией определяется в основных чертах вся тематика его творчества.

Воспевание Екатерины составляет одну из центральных тем поэзии Державина, которому и современники и позднейшая критика недаром присвоили имя „певца Фелицы“. Наряду с этой темой выступает вторая основная тема творчества Державина—тема неприязненно-сатирического отношения к придворной знати, к „боярам“. В свою очередь, степень этой неприязненности неодинакова, варьируется в зависимости от того, на какой из слоев высшей придворной знати направлено творческое внимание Державина.

К временщикам, к „новой знати“, представлявшей явление, в известной степени аналогичное социальной линии самого Державина, он относится в большинстве случаев без всякой злобы. Он иронизирует над представителями „новой знати“, поскольку они почтили на даврах, коснеют в праздной роскоши; наоборот, он готов всячески приветствовать их, в качестве деятельных помощников Екатерины, в их военных подвигах, в их будничных трудах и днях (Хвалёбные оды Решемыслу-Потемкину, Zubову и др.).

Зато к старой феодальной знати, обязанной близостью к трону не личным качествам и заслугам, а своему происхождению, Державин относится с беспощадной иронией, стоящей на грани прямой социальной ненависти. В одной из своих записок, которую Державин, уже в бытность его министром юстиции, подал сенату, он писал, что порода есть только путь к преимуществам; запечатлевается же благородное происхождение воспитанием и заслугой. В соответствии с этим он громит в своих одах „князей мира“,—„гордящуюся“ только „своей древностью“—„гербами предков“—„позлащенную грязь“,—„жалких полубогов“, „истуканов на троне“, „мишурных царей на картонных престолах“. „Не ты, сидящий за кристаллом, в кивоте, блещущий металлом, почтен здесь будешь мной, болван!“—энергично восклицает он в своей ранней оде „На знатность“ (1774 г.), вводя во второй ее, написанный двадцать

лет спустя и опубликованный под новым названием „Вельможа“, вариант знаменитые слова об „осле“, который „останется ослом, хотя осыпь его звездами“.

„Собственному ее величества автору“, умиленному и восторженному „певцу Фелицы“ противостоит другой творческий аспект Державина—грозного и беспощадного „бича вельмож“ (выражение о Державине Пушкина).

Предельной резкости и силы „бичующий“ голос Державина достигает в особом, тематически примыкающем непосредственно к сатирическим одам, жанре религиозно-обличительных од. В этих одах, представляющих по большей части переложения библейских псалмов, восходящие к традиции еще Симеона Полоцкого, подкрепленной Ломоносовым, Державин с пафосом ветхозаветного пророка призывает небесные громы на „неправедных и злых“—„сильных“ мира, „земных богов“ „Боярским сынам“, „дмящимся“ „пышным древом предков дальних“ Державин противопоставляет в своих сатирических одах истинную „подпору царства“, „росское множество дворян“, которое во время пугачевщины „спасло от расхищения империю“, „утвердило монаршу власть“, а ныне „талантом, знаньем и умом“ „дает примеры обществу“, „пером, мечом, трудом, жезлом“ служит его „пользе“. Подобно этому—основной мотив „псалмов“ Державина—противопоставление „сонму вельмож“, „злым“ земным „владыкам“—некоего служителя „правды“, „праведного судии“, исполненного высокого сознания своего достоинства, равенства „царям“, „сохраняющего законы“, невзирая на лица, „на знатность“.

Самым ярким образцом од-псалмов Державина является его знаменитая ода „Властителям и судиям“, над которой Державин работал в течение многих лет. Ода дважды не могла быть напечатана по цензурным условиям, а после напечатания навлекла на Державина гнев Екатерины и обвинение в том, что он пишет „якобинские стихи“ (это же обвинение было повторено Екатериной в отношении оды „На взятие Варшавы“, весь тираж которой был задержан лично императрицей и не мог появиться в свет). „Якобинизм“ этих стихов, на самом деле, не выходит за пределы бурной внутри-

классовой оппозиции выходца из дворянских низов по отношению к высшей придворной знати, но воинствующая, восходящая с боем социальная линия Державина, действительно, находит здесь свое наиболее громкое выражение.

В своих одах-письмах, как и в некоторых сатирических одах „певец царей“—Державин впервые в русской литературе подымается до высоты подлинной гражданской поэзии. И недаром Рылеев, характерно „вызывая“ в своих „Думах“ в ряду других „героев свободы“ тень Державина, прямо уподобляет его гражданский пафос— „к общественному благу ревность“,—пафосу своих современников-декабристов (Знаменитое послание Рылеева „К временщику“ непосредственно восходит к традиции державинской обличительной оды).

Екатерина в борьбе различных слоев современного ей дворянства, частным выражением которой была борьба Державина с „боярами“, занимала вообще несколько неопределенную позицию, а чаще всего и прямо становилась на сторону вельмож. „Должно по всей справедливости признать“, писал в своих „Записках“ сам Державин, „что она при всех гонениях сильных и многих неприятелей не лишала его своего покровительства и не давала, так сказать, задушить его; однако же и не давала торжествовать явно над ними оглаской его справедливости или особливую какую-либо доверенностью, которую она к прочим оказывала“. Все это сказалось на дальнейшей судьбе в творчестве Державина образа Екатерины, являвшегося, как мы видели, одним из центральных образов его поэзии. Опростив, очеловечив в своих „забавных“ стихах тот „богоподобный“ образ „монархини“, который был завещан традицией хвалебных од Ломоносова, Державин пошел еще дальше, придя, в конце концов, чуть ли не к полному его развенчанию. В поэзии Державина эта последняя стадия могла, конечно, отразиться только отрицательно. Присяжный „певец Фелицы“, несмотря на прямые ожидания от него императрицей новых хвалебных стихов, не мог принудить себя писать в прежнем роде. „Несколько раз принимался, запираясь по неделе дома, но ничего

писать не мог“, рассказывает он сам и поясняет: „не мог воспламенить так своего духа, чтобы поддержать свой высокий прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями. А личному секретарю Екатерины, призывавшему его продолжать писать хвалебные оды последней, резко отвечал: „богов певец не будет никогда подлец“.

Параллельно с умалением, затем, мало-по-малу, и во все уходом из творчества Державина образа Екатерины, на место его выдвигаются образы великих вождей и полководцев того времени: Репнина, Румянцева, Суворова, из-за которых выступают безмерно-могучие очертания подлинного главного героя поэзии Державина— сказочного „вихря-богатыря“, „твердо-каменного росса“—„всего русского народа“ (примечание самого Державина к оде „На взятие Измаила“), точнее всего „росского множества дворян“ (при интерпретации таких терминов Державина, как „весь русский народ“, конечно, приходится считаться со всем социально-историческим контекстом его творчества. Так строка о Екатерине—„свободой бы рабов пленила“—могла бы подать повод к самым произвольным толкованиям, если бы у нас не было свидетельства самого Державина, что он разумел ею „манифест о вольности дворянства, изданный Петром III и подтвержденный Екатериною II“).

Грандиозные военно-империалистические предприятия русского дворянства второй половины XVIII века, продиктованные насущными потребностями владельцев помещичьих латифундий в новых рынках сбыта для хлеба и сырья и удобных экспортных путях, находят в Державине своего самого восторженного и вдохновенного барда. По поводу одной из первых победных од Державина Екатерина заметила ему: „Я не знала по сие время, что труба ваша столь же громка, сколь лира приятна“. И в своих победных стихах с их излюбленным мотивом завоевания „полсвета“, Державин, действительно, откладывает в сторону „гудок“ и лиру—признанные орудия „русского Горация и Анакреона“, превращается в „Тромпетина“,—вооружается боевой „трубой“, характерно возвращаясь к некогда отвергну-

той им поэтике „громозвучной“ ломоносовской оды. (Одна из его наиболее известных од, уже упоминавшаяся нами „Ода на взятие Измаила“, прямо снабжена эпиграфом из Ломоносова). Торжественная приподнятость тона, патетика словаря и синтаксиса, колоссальность образов и метафор—таковы основные черты „победных од“ Державина.

Существенно-новым по отношению к Ломоносову является только введение Державиным в свои оды, взамен традиционного классического Олимпа, образов из северной мифологии, навешанных ему поэзией Оссиана (в 1788 г. на русском языке появилась книжка переводов „Поэм древних бардов“). Если в опрошенной „забавной“ оде Державина, типа „Фелицы“, загорается, по справедливому слову Белинского, „блестящая заря нашей поэзии“ — пробиваются первые победы художественного реализма, если в его анакреонтических песнях содержатся несомненные зачатки сентиментальной поэтики Дмитриева и Карамзина,—в „оссиановских“ образах Державина имеем такой же явный сдвиг от ломоносовского классицизма к романтическим тенденциям начала XIX века.

Однако в творчестве Державина нашла свое высшее выражение не только героика его времени и его класса, но и блистательный быт современной ему дворянской России. „Вредной роскоши“ вельмож Державин любит полемически противопоставлять в своих стихах „горацианский“ идеал довольства малым, „умеренности“, неприхотливого семейного обихода „бедного дворянина“, который идет трудовой „средней стезей“, почитая „всю свою славу“ в том, „что карлой он и великаном и дивом света не рожден“. Тем не менее в поэзии Державина с исключительной силой отразились весь павлиний блеск, все фейерверочное великолепие екатерининского времени, времени неслыханно-пышных торжеств, потешных огней, победных иллюминаций, „гремящих хоров“—самой праздничной „светозарной“ эпохи в жизни русского дворянства (см. хотя бы составленное Державиным в прозе и в стихах знаменитое „Описание торжества в доме князя Потемкина“).

Однако вся эта пышность, весь этот праздничный блеск и сверканье расцветали в значительной степени бездны на краю". Державин не только был современником Великой французской революции, но и пережил крестьянскую революцию—пугачевщину. На его глазах разверзлась та пропасть, которая едва не поглотила всю дворянскую Россию. „Полобен мир сей колесу, Се спица вниз и вверх вратится,“ „Здесь к небу вознесен на троне, а там—на плахе Людовик,“ „Единый час, одно мгновенье удобны царства поразить, одно стихиев дуновенье гигантов в прах преобразить“, не устает твердить он в своих одах. На его же глазах развертывались пестрые и калейдоскопические судьбы „возведенцев счастья—екатерининских временщиков, из социального небытия подымавшихся на предельные выси империи и так же стремительно ниспадавших со своей мгновенной высоты—„сегодня бог, а завтра прах“. В своем личном бытии—„частых, скорых и неожиданных переменах Фортуны“—Державин знал тот же непрерывный ритм взлетов и падений: „Я царь—я раб, я червь—я бог“. Вот почему, наряду с картинами роскошной, пиршественной жизни, в стихах Державина так настойчиво повторяется антитетичная им тема всеуничтожающей, всепоглощающей, всеподстерегающей смерти. „Не зрим ли всякий день гробов, седи́н дряхлеющей вселенной. Не слышим ли в бою часов глас смерти, двери скрип подземной?“—таков один из лейтмотивов поэзии Державина. „Где стол был—яств, там гроб стоит“—одна из наиболее характерных ее антитез.

Высшего художественного воплощения это двойное восприятие Державиным жизни своего времени достигает в его знаменитой оде „Водопад“. В образе водопада—„алмазной горы“, с „гремящим ревом“ низвергающейся вниз, в долину, чтобы через короткое время бесследно „потеряться“ „в глуши глухого бора“,—Державиным дано не только аллегорическое изображение жизненной судьбы одной из самых характерных фигур русского XVIII века—„сына счастья и славы“—„великолепного князя Тавриды“, Потемкина, но и грандиозный охватывающий символ всего „века Екатерины“ вообще.

Сплошной антитезой является самый стиль Державина, представляющий собой замечательное сочетание элементов, прямо противоположных друг другу. Уже Гоголь отмечал, что, если „разять анатомическим ножом“ слог Державина, — увидишь „необыкновенное соединение самых высоких слов с самыми низкими и простыми“, которых не отыщешь подчас ни в каких словарях. Это наблюдение целиком подтверждается филологическим анализом, действительно, вскрывающим в языке Державина самую причудливую „смесь церковно-славянского элемента с народным“, выражающуюся не только в наличии в стихах Державина друг подле друга церковно-славянских и народных слов, форм, синтаксических конструкций, но и в своеобразном, как бы химическом, их взаимопроникновении: „часто церковно-славянское слово является у Державина в народной форме и, наоборот, народное облечено в форму церковно-славянскую“ (Я. Грот).

Такое же соединение торжественности и простоты имеем и в отношении изобразительной стороны его творчества.

Державин созидает в своих стихах мир феерической пышности, сказочного великолепия. „Какое зрелище очам!“—эта строка, повторяемая Державиным в нескольких его одах („Водопад“, „Изображение Фелицы“), может быть распространена на всю его поэзию. Все в ней сверкает золотом, драгоценными камнями, дорогими пышными тканями — „златом“, „сребром“, „лазурью“ „пурпурами“, „бархатом“, „багряницей“. По его стихам разлиты „огненные реки“, рассыпаны „горы“ алмазов, рубинов, изумрудов, „бездны разноцветных звезд“. Всю природу рядит он в блеск и сияние. Небеса его „златобисерны“ и „лучезарны“, дожди — „златые“ струи — „жемчужные“, заря „багряным златом“ покрывает поля, леса и неба свод“, „берега блестят“, дуга переливаются „перлами“, воды „сверкают серебром“, „облака — рубином“. Излюбленные его эпитеты — составные, типа — „искро-серебряный“, „златозарный“, в которых каждая составляющая часть выражает блеск, горение, сверкание. Для него характерна, такая плеонастическая строка, как:

„В златых, блистающих, безмрачных цепях своих“.
„Лазурны тучи краезлаты, блистающи рубином сквозь,
как испещренный флот, богатый, стремятся по эфиру
вкось“ — таков наиболее характерный пейзаж Державина, в создании которого участвовала столько же баснословная роскошь дворянского быта екатерининского времени, сколько отзвуки военно-морских триумфов эпохи, отсветы победных зарев Кагула, Наварина и Чесмы.

И тут же, рядом со всей этой пышностью и сверканием—такие „опрошенные“ образы, как знаменитое „И смерть к нам смотрит *чрез забор*“. Или разящий натурализм его осени, которая, „подняв пред нами юбку, дожди, как реки, прудит“—образ, по своей вызывающей, „имажинистской“ дерзости не уступающий мужицко-озорным образам Сергея Есенина. На протяжении одной и той же оды находим такие строки, как „Небесные прошу я силы, да их простря сафирны крылы“, и почти рядом: „И сажей не марают рож“.

В сложнейшей многоярусной композиции огромных по размеру од Державина („Водопад“—444 стиха, „Изображение Фелицы“—464, в „Медном всаднике“ Пушкина—всего 465 стихов) имеем такое же соединение тяжелой пышности нагромождаемых друг на друга словно бы без всякого усилия грандиозных архитектурных масс, с бесформенностью, отсутствием единого цельного плана, с той „дикостью“, которая так потрясала С. Т. Аксакова и Гоголя и так раздражала Пушкина.

То же самое в отношении звучания стиха Державина. В ряде случаев Державин выказывает себя утонченнейшим знатоком и мастером поэтической формы, — дает классические образцы „благозвучия“ или, по его выражению, „сладкозвучия“, „доброгласия“ (напр., знаменитое описание лунного света в „Видении Мурзы“: „На темноглубом эфире ||Златая плавала луна||.. Сквозь окна дом мой освещала ||„И палевым своим лучом || Златые стекла рисовала || На лаковом полу моем“); удачно пишет „смещением мер“—соединением различных стихотворных размеров (напр., „Ласточка“: „О домовитая ласточка! || О милосизая птичка! || Грудь краснобела, касаточка ||.. Ты часто по кровлям щебечешь; || Над гнез-

дышком сидя, поешь; Крылышками движешь, трепещешь, Колокольчиком в горлышке бьешь"); желая „показать изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований“, свойственные русскому языку, складывает стихи, „в которых буквы Р совсем не употреблено“ (десять „анакреонтических песен“, в числе которых есть лучшие образцы этого рода, по тонкости отделки далеко превосходящие аналогичные попытки звукописи, хотя бы Бальмонта, или, например, такая строка; „И гул глухой в глуши гудет“). Однако вместе с тем стих Державина отличается чаще всего жесткостью, шероховатостью, сгустками согласных, словно бы нарочитой затрудненностью в расстановке слов. Все это лишает его стихотворную речь тех „гладкости и плавности“, к которым несколько позже начал стремиться Карамзин и его последователи, зато сообщает ей несколько „хриплую“, варварскую, но мужественную полновесность.

Характеризуя „пышность и роскошь“, которые окружали Потемкина во все минуты его жизни, Державин рассказывает, что во время походов он приказывал простые землянки обивать парчей и увешивать люстрами. Екатерининская Россия представляла собой изумительное соединение европейской образованности с чисто азиатской дикостью, роскоши и великолепия внешних форм жизни высшего дворянства с варварской экономикой, основанной целиком на рабском труде, с первобытной техникой, с примитивнейшими орудиями производства.

„Землянки, обитые парчами и увешанные люстрами“ — лучший образ русского екатерининского барокко, гениальным литературным отражением которого была поэзия Державина — поэзия гипербола и антитеза, по преимуществу.

3

Сам Державин постоянно подчеркивает, что художественным творчеством он занимался только в „свободное от службы время“, „от должностей: в часы свободны“. Несмотря на это, по количеству своей

продукции (монументальными девятью томами академического собрания его сочинений далеко не покрывается все им написанное) Державин принадлежит к числу наиболее плодovitых русских писателей.

Свои произведения Державин отделывал с необычайными старательностью и упорством. Такие его вещи как „Бог“, „Видение Мурзы“, „Водопад“, писались в течение нескольких лет; большинство его стихов имеет несколько редакций, которым зачастую предшествовали прозаические наброски и планы. С необыкновенной, чисто „брюсовской“ тщательностью Державин снабдил большинство своих стихов хронологическими указаниями и всякого рода автокомментариями.

Особенно усилилась творческая деятельность Державина в его старческий период, когда он освободился от своих служебных обязанностей. Наряду с неослабевающей „высокой“ — одической струей (хвалебные и философские оды, религиозные гимны), в поэзии Державина получают в это время особое развитие анакреонтические мотивы и, сближающие его с „сентиментальной“, „карамзинской“ струей, мотивы просторной и привольной „сельской“ поместной жизни, сочувственно противопоставляемой им „тесноте“ и „затворам“ города и двора—„Похвала сельской жизни“, „Евгению“ и Жизнь Званская“ и др.). (На развитие анакреонтической и „сельской“ тематики прямое влияние оказало его „опальное“ положение, при Павле и Александре I). Культивируется жанр басен.

Помимо того Державин обращается к драматическому творчеству. За последние годы жизни им написано огромное количество трагедий, драм, комедий, наконец „опер“, в которых он, в полном соответствии с поэтикой барокко, склонен усматривать венец художественно-поэтического творчества—„перечень или сокращение всего зримого мира“,—„живое царство поэзии.“ Современники не без основания называли драматические произведения Державина „развалинами“ его таланта, однако они примечательны тем, что поэт захватывает в них различные стороны не только при-

дворною, но и мелкопоместного и даже мещанского быта. Особенно любопытна его „опера“ „Рудокопы“, в которой дано, едва ли не впервые в русской литературе, изображение крепостных рабочих-рудокопов, в хорах и переключках которых содержатся характерные зачатки „производственной“ поэзии. Например..

Пусть горы могут сталью стать:

Не устать

Нам ломать их, разбивать,

Рассыпать,

Серой, порохом все рвать;

Когда ж там вдруг

Гром грянет, бух!

Сколь всякий из нас рад!

Как станут руды расплывать,

Клокотать,

Тогда брось на них кто взгляд,

Как блестят!

Когда же золото станет течь

Его тотчас

В один мы раз

В прутья лить, ну, вскрывши печь.

Очень интересны написанные в это же время автобиографические Записки Державина—один из выразительнейших документов екатерининской эпохи.

Литературная позиция Державина в последние годы его жизни характерно-двойственна. С одной стороны, он является „живым памятником“ XVIII века, одним из оплотов „классицизма“ (основывает вместе с адмиралом Шишковым консервативнейшую „Беседу любителей русского слова“, пишет „Рассуждение о лирической поэзии или оде“, в котором стоит целиком на почве классической поэтики), с другой,—явно сочувствует новым веяниям: в противоположность всем своим литературным единомышленникам „восхищается“—„стоит горой“ за Карамзина. Эта двойственность вполне соответствует историко-литературной роли творчества

Державина, завершающего все литературное развитие XVIII в., и в то же время, по уже цитированным нами справедливым словам Белинского, зажигающего „блещущую зарю новой русской поэзии.“

4

Поэтическое творчество Державина пользовалось среди современников исключительным признанием и огромной популярностью. Новые стихи Державина, еще до их напечатания, широко распространялись в списках; его оды выпускались в огромных по тому времени тиражах (напр., ода „На взятие Варшавы“ была отпечатана в количестве 3 000 экземпляров). Пиэтет к поэзии Державина не только прочно держался у представителей следующего литературного поколения—Карамзина, Дмитриева, но был усвоен Батюшковым, Жуковским, даже поэтами пушкинской эпохи. Почти все поэты так называемой „пушкинской плеяды“ начинали свою литературную деятельность под знаком державинских традиций. Однако в дальнейшем своем творчестве все они отталкивались от Державина. Процесс преодоления Державина, пересмотра его наследия с особенной резкостью выразился в уничтожающем отзыве Пушкина, сделанном им в письме к Дельвигу, в 1825 г.: „Перечел я Державина всего и вот мое окончательное мнение. Этот чудак не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка (вот почему он и ниже Ломоносова)—он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии—ни даже о правилах стихосложения.—Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо.—Он не только не выдерживает *оды*, но не может выдержать и строфы... Читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника... Его гений думал по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом... У Державина должно сохранить од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь.—Гений его можно сравнить с гением Суворова—жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом—довольно об Державине“.

Этот отзыв, в котором Пушкин рассматривает в качестве недостатков, неумения владеть языком все особенности державинской поэтики и стиля, мог бы служить примером столь неожиданной для него эстетической слепоты к явлениям известного рода. Однако „неприятие“ Пушкиным Державина — насквозь социальной природы. Линии социального развития Пушкина и Державина, которые лежат в одной классовой плоскости, вместе с тем прямо противоположны друг другу. Пушкин идет сверху вниз — от „шестисотлетнего дворянства“ к деклассации, к „третьему состоянию“. Линия Державина из мелкопоместья ведет его круто вверх, в ряды высшей знати. Отсюда даже там, где в творчестве обоих поэтов находим родственные элементы, они даны в совершенно иной окраске. Так и творчеству Державина и творчеству Пушкина присущи несомненные элементы демократизма. Однако самый демократизм Пушкина возникает, почти как „демократизм“ его „барышни-крестьянки“, из утонченности, из высшего аристократизма и сохраняет все следы этой утонченности. „Демократизм“ Державина, принесшего с собой в литературу столь неприятную Пушкину атмосферу дворянского мелкопоместья, — здоровая примитивная грубость, зачастую вульгарность. Этим объясняется столь характерное предпочтение Пушкиным строго классической ломоносовской оды и отрицательное отношение к деградировавшему ее Державину, который „не выдерживает тона“, „кричит петухом“.

Параллельно пересмотру творчества Державина поэтами идет переоценка его критикой. Переоценка эта с особенной наглядностью проступает в двух отзывах о Державине Белинского, сделанных на протяжении десятилетия (в 1834 и 1843 г.г.). Первый — носит восторженный характер, второй — отличается куда большей сдержанностью, признавая за поэзией Державина только относительное, историческое значение.

Отзывы Пушкина и Белинского определили отношение к Державину на протяжении всего прошлого века. Литературные традиции Державина, сказавшись в поэзии Тютчева, в „высоких“ местах гоголевской прозы,

уходят глубоко под землю, снова выступая только в начале XX века, в творчестве Вячеслава Иванова, этого, по отзыву некоторых критиков, Державина наших дней“ „Вещность“ Державина, его чувственная влюбленность в предметы „здешнего“ зримого мира, смакование их—оказываются близки творческим устремлениям акмеизма. Из среды, литературно близкой акмеизму, появляется ряд критических статей, снова дающих высокую оценку творчеству Державина. Наконец, некоторые аналогии „смешанному“ жанру оды Державина, соединяющему воспевание с шуткой и с сатирой, можно усмотреть в творчестве Маяковского.

1929 г.

АЛЕКСАНДР БЛОК

1

Один из самых выдающихся представителей русского символизма поэт Александр Александрович Блок (1880-1921) по своему отцу, профессору-юристу был потомком обрусевшего выходца из Германии, придворного врача Елизаветы Петровны Иоганна (Ивана Леонтьевича) Блока, въехавшего в Россию в середине XVIII века. По матери Блок происходил из русской дворянской семьи Бекетовых. Потомство врача Блока принадлежало к состоятельному, но со временем оскудевшему служилому дворянству, прадед по матери был „большим баринном и очень богатым помещиком“, к старости потерявшим почти все свое состояние. Со стороны обоих родителей Блок унаследовал интеллектуальную одаренность, склонность к занятиям литературой, искусством, наукой, но наряду с этим и несомненную психическую отягощенность: дед по отцу умер в психиатрической лечебнице; характер отца отличался странностями, стоявшими на грани душевного заболевания, а иногда и переступавшими за нее. Что вынудило мать поэта вскоре после его рождения покинуть мужа. Последняя также неоднократно лечилась в лечебнице для душевнобольных; наконец, и у самого Блока к концу жизни развилось особо тяжело нервно-психическое состояние—психастения.

Раннее детство Блока прошло в семье деда по матери, известного ботаника, общественного деятеля и поборника женского образования, ректора Петербургского университета, А. Н. Бекетова. Зиму маленький Блок проводили в „ректорском доме“ в Петербурге, лето— „в старом парке дедов“ в благоуханной глуши

маленькой усадьбы“—подмосковном имении деда, сельце Шахматове. После вторичного выхода матери замуж за гвардейского офицера, некоего Ф. Ф. Кублицкого-Пиоттух, девятилетний Блок вместе с матерью переехал на квартиру отчима, в казармы, расположенные в фабричном районе.

По окончании гимназии, отталкивавшей Блока от себя, по его собственным словам, своим „страшным плебейством“, не соответствующим его „мыслям, манерам, чувствам“, Блок поступил на юридический факультет Петербургского университета; с третьего курса перешел на историко-филологический факультет, который и окончил в 1906 г. В гимназии и на первых курсах университета Блок очень увлекался театром, „готовился в актеры“.

„Сочинять стихи“ Блок начал, по его собственным словам, „чуть ли не с пяти лет“; „серьезное писание началось около 18 лет“. Стихи Блока еще до появления поэта в печати получили широкое распространение в небольших кружках преимущественно московской молодежи, объединенных именем и идеями только что умершего философа и поэта Владимира Соловьева. В этих кружках юношу Блока уже склонны были считать „первым из русских поэтов современности“. Первые стихи Блока были напечатаны в 1903 г. в петербургском журнале Мережковских „Новый путь“ и одновременно в Москве, в альманахе „Северные цветы“ издательства „Скорпион“.

В том же 1903 г. Блок женился на дочери университетского товарища деда, соседа его по Шахматову, знаменитого химика Менделеева,—Л. Д. Менделеевой. К этому же времени относится личное знакомство и тесное сближение Блока с Андреем Белым и возглавляемым последним мистически настроенным кружком „аргонавтов“, сближение с Мережковским, знакомство с Брюсовым и московскими символистами.

Революция 1905 года сразу захватила Блока; в одной из уличных демонстраций он нес красное знамя впереди толпы. Однако этим все и ограничилось: „в революцию“,—по его собственным словам,—„он не пошел“,

тем не менее события 1904-1905 г.г. оставили в Блоке свой след: им было написано несколько стихотворений на революционные темы и лирическая драма „Король на площади“. Важно, что с этой как раз поры „равнодушие к окружающей жизни“ сменилось в нем, по свидетельству биографа, „живым интересом ко всему происходящему.“

В конце 1904 г. в издательстве „Гриф“ вышел первый сборник стихов Блока—„Стихи о Прекрасной Даме“. Из опасения затруднений со стороны духовной цензуры сборник был проведен через провинциальную цензуру в Нижнем-Новгороде. „Стихи о Прекрасной Даме“ были восторженно встречены в кружках „соловьевцев“ и „аргонавтов“, однако широкую популярность принес Блоку не этот сборник, а вторая книга стихов—„Нечаянная радость“ (1907 г.) и, в особенности, лирическая драма „Балаганчик“ (она была поставлена в 1906 г. Мейерхольдом в театре Комиссаржевской).

К этому времени Блок становится литератором-профессионалом: сотрудничает в ряде журналов, печатает стихи, рецензии, выпускает сборник за сборником своих новых произведений. Живет Блок в Петербурге, являясь главным образом среди буржуазной литературной интеллигенции—представителей и сторонников „нового искусства“ („среды“ Вячеслава Иванова, религиозно-философское общество) и в кругах театрально-артистической богемы (театр Комиссаржевской и др.). Помимо поездок с матерью в Германию (Bad-Nauheim) Блок предпринял три заграничных путешествия—в Италию, Бретань и на юг Франции. В результате этих путешествий возникли последовательно „Итальянские стихи“ (1909 г.), драма „Роза и крест“ (1912 г.) и поэма „Соловьиный сад“ (1915 г.).

В 1916 г. Блок был призван на военную службу, однако благодаря хлопотам друзей назначен не в действующую армию, а табельщиком инженерно-строительной дружины Союза земств и городов. На фронте (под Пинском) Блок оставался до марта 1917 года. Вернувшись в Петербург, работал в Чрезвычайной следственной комиссии при временном правительстве:

редактировал стенограммы показаний бывших царских министров.

Февральскую революцию Блок встретил с радостными надеждами, Октябрьский переворот—восторженно. Вышего подъема революционная настроенность Блока достигла в январе 1918 г., когда им была написана знаменитая, переведенная на многие языки поэма „Двенадцать“, стихотворение „Скифы“ и статья „Интеллигенция и революция“, в которой Блок призывал своих собратьев-интеллигентов „всем телом, всем сердцем, всем сознанием“ слушать „великую музыку будущего“, „величавый рев и звон мирового оркестра“—„слушать Революцию“. Все эти произведения Блока были напечатаны в изданиях левых эсеров, которым, не входя в их партию, он особенно в это время сочувствовал. Одним из первых среди писателей Блок начинает работать в советских учреждениях. Председательствует в репертуарной секции ТЕО, состоит членом редакционной коллегии издательства „Всемирная литература“ (редактирует сочинения Гейне). С 1919 г. работает в качестве председателя режиссерского управления Большого драматического театра. В 1919 г. принимает близкое участие в организации „Вольной философской ассоциации“ (Вольфила), в 1920—в организации Петроградского отдела Всероссийского союза поэтов, председателем которого одно время состоит. Работает в правлении Союза писателей.

Годы вслед за 1919 г. отмечены в Блоке резким упадком настроения, апатией, подавленностью, мрачным отчаянием. Одновременно ухудшается физическое состояние Блока. В мае 1921 г. Блок заболевает воспалением сердечных клапанов. 7 августа 1921 г. он скончался

2

Блок—по преимуществу, поэт-лирик. Даже когда ему случалось выходить за пределы собственно лирики в другие жанры словесного творчества, он накладывает на них явно выраженный лирический колорит, создавая особые роды лирических драм, лирической публицистики

(„лирические статьи“ о „России и интеллигенции“), даже лирических рецензий.

Наиболее чистым, беспримесным лиризмом отмечен первый период творчества Блока—период „Стихов о Прекрасной Даме“ (1898-1904 гг.).

В „Стихах о Прекрасной Даме“ Блок целиком следует традиции дворянской „чистой лирики“ отрешенной от всяких общественных элементов, всяческой „злости дня“. Первым „вдохновителем“ Блока, по его собственным словам, был Жуковский. В дальнейшем особенно сильное влияние оказала на него поэзия Фета. Типичная тематика дворянско-усадебной лирики—любовь и природа, вернее любовь на фоне природы—„розовых утр“, „алых зорь“, „золотистых долин“, „цветистых лугов“—является основным тематическим стержнем всех лирических признаний, обращений и призывов, из которых большей частью состоит первый сборник стихов Блока.

Однако тема любви в переживаниях поэта—„последнего дворянина“, завершителя всей линии дворянско-усадебной поэзии,—приобретает особую окраску. Любовь Блока, в которой романтическая настроенность юноши (через Жуковского познавшего дух немецкой романтики“) усиливается переживаемым романом с будущей женой, пронизана мистицизмом. На первых курсах университета „всем существом моим овладела поэзия Вл. Соловьева“, рассказывает сам поэт. Продолжателем мистической, проникнутой культом „Вечноженственного“, „Мировой души“, „Божественной мудрости“, Софии,—поэзии Вл. Соловьева Блок начинает свой творческий путь.

Как и у Соловьева, мистическая эротика Блока насквозь проникнута „апокалиптикой“. Культ „Жены, облеченной в солнце“ у поэта эпохи двух революций, сперва надломивших, а затем и вовсе уничтоживших родной ему дворянский класс, характерно соединяется с переживаниями надвигающегося конца мира. Признаки „конца“ болезненно чуткий, утонченно нервный Блок видит и слышит везде вокруг себя „Шорохи“, „шопоты“, „мнимый конский топот“ и во всем этом—

надвигающаяся тайна,—„Озаренная жена“, „Солнце завета“—таков пафос „Стихов о Прекрасной Даме“, вскормленных, с одной стороны, шахматовским „дворянским гнездом“, вековой дворянской лирикой, с другой—смутным ощущением приближающейся социальной грозы, крушения и гибели „любезных сердцу барских усадеб“, в сознании „романтика“ и „соловьёвца“ Блока принимающей грандиозные, радостно-пугающие формы „конца мира“, преображения „улыбкой ясною Жены“ всего сущего. „Мысль о Ней всегда несет в себе зерно мысли о конце“, пишет Блок Андрею Белому, разделявшему все настроения и чаяния поэта, в своей статье „Апокалипсис в русской поэзии“ (журнал „Весы“ 1905 г.) доказывавшему, что Блок является завершителем исконных устремлений русской лирики, окончательно приподымающим покров с „софийного“ лица русской музыки.

Четко замкнутый в себе период „Стихов о Прекрасной Даме“ продолжается всего несколько лет. К моменту выхода их в свет отдельным сборником (конец 1904 г.) сам поэт уже далек от настроений, которыми насыщены эти стихи.

В предисловии ко второму сборнику своих стихов „Нечаянная радость“, (1907 г.) Блок вскрывает сущность происшедшего в нем переворота. „Молчаливая, ушедшая в себя душа“ поэта, „для которой мир—балаган, позорище“, всегда „осталась бы такою, если бы не тревожили людские обитатели-города. Там, в магическом вихре и свете, страшные и прекрасные видения жизни“. „Деревенская“, усадебная стихия начинает вытесняться в поэте стихией городской. Из „милой сердцу барской усадьбы“, замкнутого шахматовского дворянского гнезда муза поэта выходит на просторы улиц и площадей современного буржуазно-капиталистического города.

В 1903—1904 годах городские мотивы все громче звучат среди деревенских пейзажей „Стихов о Прекрасной Даме“, Издатель первых стихов Блока вспоминает, с каким удивлением он прочел в 1903 году стихотворение о „фабрике“ („В соседнем доме окна желты“), подписанное именем поэта, который до того времени сам утверждал, что только „вечно-женственное“

составляет единственную тему его поэзии. Со времени революции 1905 года тема города всецело завладевает поэтом. Как уже указывалось (см. статью „Блоки Аполлон Григорьев“), в сборнике „Нечаянная радость“ Блок помещает рядом знаменитую „Незнакомку“ и стихотворение „Ты в поле отошла без возврата“. Появляется „Незнакомка“—„влекушая и пугающая“, „страшная и прекрасная“—городская стихия, и навсегда „отходит в поля“ первая властительница дум поэта—„Прекрасная Дама“ его юношеских шахматовских вдохновений.

Смена образов и тем отмечена одновременной сменой литературных влияний. Один из „соловьевцев“ и близких друзей Блока с горечью вспоминает, как, приехав к нему в 1904 г., он нашел на его столе вместо сочинений Вл. Соловьева новые книги Бальмонта. Но с особенной силой Блок испытывает на себе в это время влияние вождя „новой поэзии“, одного из наиболее характерных представителей городской буржуазно-капиталистической культуры, поэта-урбаниста—Валерия Брюсова.

Некоторое время влияние Владимира Соловьева и Брюсова как бы сосуществуют в Блоке: к сборнику „Стихов о Прекрасной Даме“ он еще берет эпиграфы равномерно из Брюсова и из Соловьева; в рецензии на стихи Брюсова даже пытается установить внутреннюю близость между обоими поэтами. Но скоро влияние Брюсова решительно одолевает. По словам очевидца, близкого человека, впечатление, которое Брюсов произвел на Блока при личном знакомстве, было „потрясающим“. Появившаяся как раз около этого времени одна из наиболее значительных книг Брюсова—„Urbi et Orbi“, по собственным словам Блока, „раздавила“ его грандиозностью и великолепием своего мастерства. Сам он, послушав, признавал в эту пору, что в новых его стихах от него сохранились только две последние буквы его имени, что их следует подписывать: „В. Я. Бр...ок“.

Влиянием Брюсова окончательно определилось вхождение Блока в орбиту той „новой поэзии“, из которой, по его собственным словам, в период его ранних стихов, овеванных последней улыбкой умирающей

дворянской культуры, он не знал „ни строки“ Если влияние Соловьева подсказало образы, определило общую настроенность, тональность его первой книги, — в школе Брюсова он овладел всеми техническими достижениями „новой поэзии“, вырос в свою очередь в того высокого мастера нового стиха, одного из вождей русского символизма, каким он заявил себя в своих последующих произведениях.

Впитывание в себя Блоком элементов урбанизма, вхождение в русло „городской“ поэзии обусловило и признание его главой этой поэзии Брюсовым (до появления „Незнакомки“ Брюсов считал Блока „поэтом второстепенным“ и даже вовсе „не-поэтом“).

Город доминирует над стихами Блока периода 1906—1907 г.г. Однако город Блока не имеет ничего общего с тем „властительно царящим“ над миром, вооруженным всеми чудесами современной техники городом-гигантом, которому слагает восторженные гимны плоть от плоти и кость от кости городской буржуазно-капиталистической культуры—Валерий Брюсов. Город Блока—город деклассированного, глубоко-чуждого ему по всей своей природе поэта-дворянина, город „пузатый паук, сосущий окружающую растительность, испускающий гул, чад и зловоние“, „пьяный, приплясывающий мертвец-город“, город „пустыня“, город „черный ад“, „чарый и страшный“ Петербург кабацкий

В городских стихах Блока преобладают темы бездомности, обреченности, сладкой и влекущей гибели.

Одновременно с образностью и тематикой меняется словарь, меняется весь строй стиля Блока. Высокая“, отвлеченная лексика, переполненная культовыми, мифологическими, рыцарскими словами, уступает „низкому“ „кабацко-мещанскому“ словарю, заимствованному из непосредственного городского окружения „Стихи о Прекрасной Даме“ написаны в созданном дворянской лирикой „классическом“ каноне Стихи „Нечаянной радости“ (1907 г) и следующей за ней 3-й книги „Земля в снегу“ (1908 г.) резко отступают от него Статистика показывает, что в стихах этого периода наблюдается наибольший отход Блока от устойчивых форм русской

поэзии второй половины XVIII и всего XIX в.в (от силлабо-тонических размеров, от „классической“ точной рифмы, „классической“ строфики). Именно с этим периодом творчества Блока связана и та ритмическая революция в области русского стиха (переход от силлабо-тонического стихосложения, основанного на принципе счета слогов по стопам, к чисто тоническому стиху, основанному только на подсчете ударений), в которой Блоку и, в особенности, его так называемым дольникам принадлежит решающая роль. Такую же решающую роль сыграл Блок в этом периоде своего творчества и в процессе освобождения от точной рифмы. И в том и в другом случае Блок пошел дальше всех поэтов-символистов, явившись предшественником поэтики русского футуризма.

Меняя строй, стиль Блока сохраняет и даже усиливает свой романтический колорит: изумительную напевность, „певучесть“, рядом с которой знаменитая „музыкальность“ бальмонтовского стиха представляется чем-то внешним, невыразительным; иррациональность в построении образов; пронизанность стиха метафорами—излюбленный прием романтического „преображения действительности“, выдвигаемый Блоком, согласно специальным исследованиям, в роль „главенствующего приема, стилистической доминанты“. Обыденное, широкой струей вливающееся в стихи Блока этого периода,— всегда почти на грани фантастического, сквозит „мирами иными“. О таких типичных произведениях этих годов, как „Незнакомка“ (стихотворение и развернутая из него „лирическая драма“ того же названия), можно сказать, пользуясь определением самого Блока, что они написаны в „реально-достоевском“ стиле.

Не оставляет Блока и ранняя мистическая настроенность; только взамен серафического, „небесного“ мистицизма „Стихов о Прекрасной Даме“ мистицизм „Нечаянной радости“ и „Земли в снегу“ является в аспекте „демонизма“, трагической „влюбленности в уничтожение“, в собственную гибель, „поруганья заветных святынь.“

Романтизм Блока первого периода сродни раннему „воздушному“, „грезовому“ романтизму иенских

романтиков, принесших с собой не только новые литературные формы, но и новое чувство жизни, новое восприятие действительности. Романтизм второго периода сходен с „провокационным“ (определение самого Блока), заимствующим у романтиков их внешние формы, но доводящим их до полного внутреннего опустошения романтизмом Гейне, соединяющимся в Блоке со „своеобразным русским романтизмом“ беспутного поэта и „страстного цыганиста“ Аполлона Григорьева.

„Припадки“ „страшной“ гейневской иронии, которые, по словам самого Блока, начали посещать его с пятнадцатилетнего возраста, теперь проявляются с особенной силой. В одном из таких „припадков“ была написана Блоком его первая „лирическая драма“ „Балаганчик“ (1906 г.), в основу которой положено несколько более раннее стихотворение того же имени. В „дурацких“ образах мистиков, ожидающих „конца“— „тихой избавительницы“, „бледной подруги“—смерти, Блок жестоко издевается над своими собственными „апокалиптическими“ чаяниями, над теми шахматовскими „зорями“, отражением которых явилась его первая книга.

Вслед за „Балаганчиком“ Блок пишет в том же году еще две „лирические драмы“— „Незнакомку“ и „Короля на площади“, в котором слышатся мотивы революции и в особенности последующей реакции. В „рыдающих“, по меткому выражению одного из критиков, драмах Блока (формальным образцом для них послужил театр немецких романтиков) звучат те же настроения безысходного отчаяния, мрака, гибели, что и в одновременно написанных стихах, и в цикле „лирических статей“, объединенных общей темой об „интеллигенции и народе“ или, следуя позднему и еще более выразительному названию, данному Блоком всему циклу,—о „России и интеллигенции.“ В этих, неожиданно проникнутых страстным публицистическим пафосом статьях Блок сам вскрывает социологическую сущность своего творческого пути, всей своей литературной эволюции. Одиночество, жестокая беспомощность оторвавшегося от своего „окончательно вымершего класса дворянина-

интеллигента, неизбежно толкаемого роком из пределов разрушающейся классовой культуры в органически чуждую ему и глубоко ненавистную буржуазно-городскую культуру, культуру „фармацевтов“, как он ее презрительно называет,—такова основная тема „рыдающих“ статей Блока.

С еще большей обнаженностью рассказывает Блок свою социальную драму в художественно неудавшейся, но насквозь автобиографичной драматической поэме „Песня судьбы“ (1907 г.).

В судьбе героя поэмы, Германа, который „от киота, лилий и книг“, из усадебного „тихого белого дома“, с „блаженного острова, отделенного от всего мира“ выгоняется социальным „сквозняком“, „мировым ветром“ истории—„песней судьбы“—„в город“, на „территорию всемирной промышленной выставки“ (символ всей буржуазно-промышленной культуры, резкая и гневная сатирическая картина которой тут же развертывается), Блок с почти назойливой аллегоричностью раскрывает свой собственный жизненный и творческий путь.

„Песня судьбы“ стоит на переломе между вторым и третьим, последним периодом творчества Блока. Демонический образ „цыганки“ Фаины,—„женщины в черном платье, облегающем ее, как змеиная чешуя“, непосредственно связан с образом таинственной Незнакомки. В то же время, в своей внутренней сущности образ Фаины—искалеченной городом, но до конца не уничтоженной им „части народной души“,—равно как речи Германа и „символиста“ „в очках“, уже содержат в себе все мотивы стихов Блока о России. В столь же аллегорической форме, как и всё в „Песне судьбы“, дается в ней и ответ на „проклятый вопрос“, который Блок ставит прямо в своих статьях, косвенно в драмах и лирике—Что делать? в чем найти выход из безнадежного социального тупика? куда скрыться от чужой и чуждой, гнусной и погибельной буржуазно-капиталистической, городской культуры?

Выход, который находит для себя Блок, типичен для эпохи дворянского ущерба, создавшего и настроения

„кающегося дворянства“ и знаменитое „опрощение“ Льва Толстого. Дворянская, „аристократическая“ „интеллигенция осуждена вырождаться в заколдованном круге.“ Если интеллигенция все более пропитывается „волей к смерти“, то народ искони носит в себе „волю к жизни“ понятно, в таком случае, почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил: просто—по инстинкту самосохранения“, пишет Блок в своих „лирических статьях.“ В полном соответствии с этим находится завершающая сцена „Песни судьбы“, находящая себе, в свою очередь, полную аналогию в статье „Безвременье“ и во всех восьми статьях цикла „Россия и интеллигенция“ окончательно сбившегося, потерявшего под ногами всякую почву, заблудившегося „в метелях и мраке“ Германа выводит на дорогу „победно-грустный напев“ некрасовского коробейника.

Если первый период творчества Блока был окрашен влиянием „усадебника чистого лирика Фета и „апокалиптики“ Владимира Соловьева, если второй его период стоит под знаком „урбаниста“ Брюсова, — влиянием поэта-гражданина, певца революционной крестьянской демократии Некрасова и продолжающимся влиянием „почвенника“ Аполлона Григорьева отмечен третий—„народнический“—период творчества Блока—период „Стихов о России“, стихов о „Родине“, лирического цикла „На поле Куликовом“ (1908 г.), неоконченной поэмы „Возмездие“ (1910-1919 гг.), гражданских „Ямбов“ (1907-1914 г.г.).

В свете „лирических статей“ вскрывается символика цикла „На поле Куликовом“ „Над городами, как над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой“, — „гул и брожение“ Над многомиллионным народом, „как над станом Дмитрия Донского“, — „сон и тишина“ Но на завтра—„бой“, и те, кто безмолвствует сегодня— „Русь“, „дивное диво“, „свет струящая“ „народная душа“,—одолеют в нем „поганую орду“, „татарву“, свергнут татарское иго городской буржуазно-капиталистической цивилизации

В образе России, светозарном видении „народной души“, к Блоку как бы снова возвращается, но расширенным,

обогащенным, ранний образ его юношеской возлюбленной, его Прекрасной Дамы. На свой второй „городской“ период Блок начинает смотреть, как на „отступничество“, на „грехопадение“, как на замену „святыни муз шумящим балаганом“—жизненного дела символизма—модным декадентским литературством (речь-статья „О современном состоянии русского символизма“ 1910 г.). В новых статьях Блока снова начинает мелькать имя „учителя“ первых лет—Владимира Соловьева. Преклонение перед Брюсовым начинает сменяться резко враждебным отношением к нему, как и ко всему городскому „модернизму“ вообще, стремлением освободиться от тени „декадентства“ и в своей личной жизни, и в своем творчестве.

Это решительно сказывается и в стиле новых стихов Блока. Если в стихах второго и третьего сборников Блок, как мы видели, является одним из типичнейших представителей „новой“, „модернистской поэтики, одним из наиболее энергичных разрушителей „классического“ стилевого канона—в стихах четвертого сборника—„Ночные часы“ (1911 г.)—и последующих стихах он снова, как показывает статистика, возвращается к „классическим“ формам: „классическим“ размерам, точной рифме, „классической“ строфике.

В то же время, параллельно с „народничеством“, с выходом сперва из „тихого белого дома“, затем из городского „кабака“ в „мир“, в „народ“, в „Россию“, в Блоке возникает стремление выйти из своей „лирической уединенности“,—из „страшного“, „затягивающего“ „лирического болота“—к широкому эпическому изображению реальной жизни, из лирики—в другие более объективные жанры художественно-словесного творчества—драму, историческую поэму с героями-„народовольцами“ („Возмездие“),—стремление „от романтизма к реализму“.

Эпичность и реализм новых произведений Блока не следует преувеличивать: в самой любви Блока к народу, к России есть много романтической приподнятости, опоэтизирования „родных лохмотий“ (например, знаменитое стихотворение из цикла „Стихов о России“—

„Грешить бесстыдно, непробудно“...). Но все же указанное стремление должно быть отмечено не только как весьма характерное и вполне закономерное в общей эволюции творчества Блока, но и как наложившее несомненные следы на последний его период.

„Народнические“ настроения Блока, „жадное“ ожидание новой революции, нарастающее в нем в прямой связи с действительным нарастанием новой революционной волны,— производят переворот в сознании поэта. Взамен „интеллигентского“ индивидуализма, декадентского „лапосос ния“, „благородной скуки и утонченности гнилого дворянства“, Блок, стремясь „приобщиться к народной душе“, начинает мечтать о „занятиях общественной деятельностью“, подумывает об издании в противовес буржуазно-эстетским „Весам“ журнала с традициями добролюбовского „Современника“ (запись в дневнике 1908 г.). В статье о театре (в том же 1908 г.) тоскует о новом зрительном зале, состоящем не из „обреченной смерти“, „пресыщенной, самомнительной, развлекающейся“ буржуазной толпы, а из „народных масс“, из зрителей „рабочих и крестьян“.

Однако, призывавший в своих статьях и стихах „русскую интеллигенцию“ выйти „на бескрайные русские равнины“, слиться с народом, Блок сам сознавал, что между народом и „интеллигенцией“ есть некая „недоступная черта“, что „интеллигенции“ „страшно и непонятно“ то, „что любит и как любит народ“. Иногда даже казалось ему, что народ и разговаривать то с „интеллигенцией“ не станет, а попросту не увидит, не заметит ее, равнодушно смахнет с лица земли. Воплощая народ в излюбленном им образе мчащейся гоголевской тройки, Блок часто с тревогой спрашивал себя: „Что если тройка, вокруг которой „гремит и становится ветром разорванный воздух“,—летит прямо на нас? Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель... Отчего нас посещают все чаще два чувства: самозабвение восторга и самозабвение тоски, отчаяния, безразличия? не оттого ли, что вокруг уже господствует тьма?.. Можно уже представить себе, как бывает в страшных снах и

кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта". Соответственно этому о предчувствуемой им неизбежной новой революции он пишет, как о „багровом зареве событий, которых мы все *страстно ждем*, которых *боимся*, на которые надеемся“.

Этими естественными, знакомыми нам еще со времен декабристов опасениями поэта-дворянина объясняется то, что „самозабвенный восторг“ стихов Блока о России так часто сменяется в его произведениях последнего периода настроениями „тоски, отчаяния, безразличия“. В большинстве разделов третьего тома, в котором собраны его стихи этих годов, такие настроения решительно преобладают, сгущаются до степени полной безысходности (раздел „Страшный мир“, циклы „Пляски смерти“, „Жизнь моего приятеля“, стихотворение „Голос из хора“, ряд стихов из раздела „Возмездие“, из „Ямбов“ и др.).

В то же время в стихах этого именно периода Блок достигает предельных вершин своего поэтического мастерства. Обогащенный всеми достижениями новейшей поэзии стих его, снова возвращенный поэтом на прежние „классические“ пути, обретает такую выразительность и силу, подобных которым немного звучало в русской поэзии со времен Пушкина.

В Октябрьской революции Блок увидел осуществление всех своих „предчувствий и предвестий“, воплощение всех своих „народнических“ чаяний. В „музыке революции“ ему чудился могучий разлет все той же гоголевской „птицы“-„тройки“ — Руси народной, — которую вынесло наконец на авансцену истории. Поэту-„народнику“, теоретизирующему в своих стихах и статьях на темы о слиянии с народом, о „спасении народом“, казалось, было теперь на деле дано приобщиться к источнику „хорошей крови“ и „жизненных сил“, в революции быть вместе, слиться с народом. Понятно то „самозабвение восторга“, с которым сам поэт бросился служить революции, с каким в своей статье „Интеллигенция и революция“ призывал „бездомную, бесчинную, бессемеиную“, как и он, „русскую интеллигенцию“

последовать его примеру, принять Октябрь, работать вместе с Октябрем.

Результатом „слепой отдачи“ революционной стихии явилась замечательная поэма Блока „Двенадцать“. В „Двенадцати“ еще раз торжествует высокое поэтическое мастерство Блока. Из ходовых уличных словечек, из разухабистой частушки он создает произведение необыкновенной художественной выразительности.

Поэма „Двенадцать“, как ни одно из произведений того времени, отразила в себе „музыку революции“, единственные в своем роде ритмы конца 1917 г. Однако по своему содержанию, по своей внутренней сущности поэма эта, как уже неоднократно указывалось критикой, очень далека от подлинной Октябрьской революции,— от ее действительных целей и задач. Заставляя своих „двенадцать“ апостолов-красногвардейцев на словах мечтать о „всемирной революции“, „о раздувании мирового пожара“, поэт в центр поэмы выдвигает бандитскую расправу одного из красногвардейцев с „изменившей“ ему проституткой. Возникающий в поэме „декадентский“ мотив разрушения, кровавых расправ „со скуки“ („Скука скучная, смертная. Уж я времечко проведу, проведу...“ и т. д. Ср. тот же мотив в этюде Блока о „римском большевике“ Катилине) также, возможно, характерен для настроений самого автора, даже известной части декадентской интеллигенции, „пошедшей в революцию“, но, конечно, этот мотив не отражает пафоса рабочих и солдат, бравших в октябре Зимний дворец и Кремль. Наконец, возглавление „двенадцати“ мужицким „Иисусом Христом“, „машущим красным флагом“, весьма типичное для „народнических“ настроений Блока (Христос „Двенадцати“ явно идет от своеобразного видоизменения тютчевского Христа,— Христа славянофилов,— „в рабском виде, благословляя“, исходившего родную землю), лишней раз показывает, насколько поэт в своем романтическом „народничестве“ был далек от действительных целей и путей Октябрьской революции. В этом отношении характерно и преимущественное сочувствие Блока левозэровской группировке.

„Двенадцать“ и написанное вслед за ними стихотворение „Скифы“ — патетическое обращение-призыв к Европе от лица „азиатского сфинкса“ — объятай революцией России—были последней творческой вспышкой Блока. После них Блок не создал уже ничего значительного.

Творчество Блока, как бы разноречиво, разнозвучно оно ни казалось нам в своих отдельных частях, на самом деле обладает глубоким внутренним единством, представляет из себя замкнутый цельный организм.

Теза творчества Блока—усадебно-дворянская культура, создавшая первый его период, период „Стихов о Прекрасной Даме“. Антитеза—глубоко враждебный классовый сущности Блока, но чарующий, прельстительный буржуазно-капиталистический город с его туманами, незнакомками, огнями ресторанов. Соблазненный городом, покинувший ради него свой „белый дом“, Блок вскоре начинает ощущать себя бездомным, затерянным, одиноким. Борьба Блока со вскормленным городом „модернизмом“, „декадентством“, с „Брюсовым“—борьба с пленившей, но чуждой, больше того, ненавистной буржуазно-городской культурой. Возврат в „белый дом“—в лоно „окончательно сгнившей“ дворянской культуры для поэта немыслим. Возникает неизбежная тяга к народу-исцелителю. Образ Прекрасной Дамы возвращается к поэту в образе новой возлюбленной—Руси („Русь моя, жена моя“ и т. д.). Причем образ Руси—не простое повторение первоначального образа, а синтетическое его развитие: в России Блока не только светлое, ясное, но и „темное“, „дикое“, „цыганское“.

Принятие Блоком революции, Октября—закономерное развитие и вместе апогей его „народничества“. Однако развивавшаяся по своим собственным законам революция естественно не могла ответить тем чаяниям и требованиям, которые предъявлял к ней классово-чуждый ей поэт-романтик. Самое отношение его к революции продолжает таить в себе роковую двойственность.

В своем восприятии Октября Блок головой выше большинства своих старых товарищей по школе символизма. Он не только видит „Октябрьское величие“ за „Октябрьскими гримасами“ (к чему он тщетно призывал

Зинаиду Гиппиус), но понимает историческую „справедливость“ и самых этих „гримас“. „Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? Потому что там насиловали и пороли девок; не у того барина, так у соседа. Почему валят столетние парки? Потому что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему — мощной, бедняку — образованностью“ („Интеллигенция и революция“). И почти одновременно с этим он же признается в своем дневнике, что „плачет по ночам“ над своей „разграбленной“ и разрушенной шахматовской усадьбой — источником его ранних „вдохновений, восторгов, слез“ (Записи от 10 декабря 1918 г. и в январе 1919 г.) „Имеющий на спине несколько дворянских поколений“ Блок неизбежно „разочаровывается“ в революции. Разочарование в революции, значит, в народе, было для Блока крушением всего его жизненного пути. Круг оказался пройденным до конца: творчески Блок умер за три года до своей физической смерти.

Драма Блока — социальная драма последнего поэта-дворянина, родившегося в эпоху окончательной гибели русского дворянства. В этом „возмездие“ Александра Блока, в этом „песня судьбы“ его жизни и его творчества.

1928 г.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Один из крупнейших русских писателей первой четверти XX в. Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) родился в Москве в зажиточной купеческой семье. Дед Брюсова по отцу, крепостной крестьянин, откупившийся на волю, открыл в Москве пробочную торговлю, разбогател (по завещанию оставил дом и свыше 200 000 деньгами). Дед по матери, лебединский мещанин, А. Я. Бакулин, арендовавший имения и, живший жизнью помещика, отличался „беззаветной преданностью“ к литературе, писал в огромном количестве стихи, романы, драмы и т. п., в 40-х годах выпустил книжечку „Басни провинциала“. Для внука он был живым выходцем из пушкинской эпохи, видевшим в лицо Пушкина; впоследствии его фамилию Брюсов взял для одного из своих многочисленных псевдонимов.

Патриархальный купеческий быт, едва сложившись в семье Брюсовых при деде, начал распадаться уже при отце поэта, который также родился крепостным. Отец Брюсова оказался неспособным продолжать торговое дело; в молсдости увлекся идеями 60-х годов, дружил с некоторыми представителями революционного народничества, слушал лекции в Петровской академии, женился на небогатой—курсистке и также „шестидесятнице“—против воли отца. Позднее он забел скаковую конюшню, стал играть, пить, запутался в долгах.

Брюсов, по его собственным рассказам, рос в доме отца в принципах материализма и атеизма; одним из первых имен услышал имя Дарвина; „лет восьми прочел Добролюбова и Писарева“. Вместе с тем на его воспитании с самого начала сказался распад крепкого

деловского быта. Мальчик рос, предоставленный самому себе, читал не по возрасту, вслед за отцом увлекался скачками (первыми печатными строками Брюсова была статейка в защиту тотализатора, в „Русском спорте“ в 1889 г.) и уже в возрасте 12 лет научился срывать все городские „цветы зла“: „узнал продажную любовь“, „заглянул в область кафешантанов и веселых домов“, где и проводил „значительную часть“ своих детских ночей. В то же время отличительными чертами мальчика Брюсова были любовь к книгам (он научился читать трех лет от роду), влечение к научному знанию в частности, к математике, и, наконец, постоянное стремление „первенствовать“, уверенность, что ему суждена необычная судьба, будущее „великого человека“.

Учился Брюсов в частных гимназиях, затем на историко-филологическом факультете (сперва на отделении классической филологии, затем на историческом) Московского университета, который окончил в 1899 г.

Писать начал ребенком, сочиняя печатными буквами „научные статьи“, рассказы и стихи (первые стихотворные опыты относятся к 1881 г.). Первым и долгое время единственным поэтом, которого знал Брюсов, был Некрасов. Позднее он подпал под влияние Надсона. „Следующим учителем“ был Лермонтов; наконец, к началу 90-х годов Брюсов, по его словам, „принял в душу Пушкина“. Около этого же времени Брюсов впервые познакомился с поэзией родоначальников французского символизма—Бодлэра, Верлена, Маллармэ и другими.

Знакомство с французской поэзией открыло Брюсову „новый мир“. С целью насадить символизм в России, Брюсов издает в 1894-5 г.г. три сборничка „Русские символисты“. Большая часть стихов „Русских символистов“ за подписью и за разными псевдонимами принадлежала самому издателю, им же в предисловиях были сделаны попытки теоретического обоснования новой литературной школы. В 1895 г. Брюсов выпустил свои стихи отдельной книжкой под вызывающим названием „Chefs d'oeuvre“. На Брюсове, как на „главном декаденте“ сосредоточились нападки всей печати,

возглавляемые остроумными статьями-пародиями Влад. Соловьева.

Репутация смешного и дерзкого бунтаря против всех установленных литературных традиций надолго закрыла перед Брюсовым все издательства и журналы. Но она же способствовала сближению его с Бальмонтом, молодыми поэтами-символистами Добролюбовым и Коневским и сделала его центром собирания вокруг лозунгов символизма литературной молодежи. В 1899 г. Брюсов выпустил свои стихи совместно с Бальмонтом и Коневским в „Книге раздумий“. С конца 90-х годов начал журнальную работу секретарем „Русского архива“, с 1903 года секретарем журнала Мережковских „Новый путь“.

С момента организации в 1899 г. издательства „Скорпион“, поставившего своей задачей пропаганду западноевропейской и русской „новой поэзии“, Брюсов стал принимать ближайшее участие в его работе. В „Скорпионе“ вышла третья книга стихов Брюсова „Tertia vigilia“, встреченная полусочувственными отзывами критиков, в том числе Максима Горького, и четвертая „Urbi et Orbi“, упрочившая за Брюсовым репутацию организатора и главы школы русского символизма и одного из наиболее выдающихся современных поэтов. С 1904 до начала 1909 г. Брюсов редактирует издаваемый „Скорпионом“ журнал „Весы“, „сыгравший центральную роль в развитии русского символизма и способствовавший окончательному торжеству“ новой поэзии в широких кругах читателей и критики. В последний раз Брюсов предстает в облике „воинствующего декадента“ на гоголевских юбилейных торжествах в 1909 г.: за свою речь о Гоголе, в которой он решительно выступил против традиционного представления о нем, как о писателе-реалисте, был освистан на торжественном заседании Общества любителей российской словесности. В то же время перед Брюсовым постепенно открываются страницы толстых журналов: в 1907 г. он начинает сотрудничать в „Современном мире“, „Русской мысли“ и др. (с 1910 до 1912 заведует литературно-критическим отделом „Русской мысли“).

К этому времени Брюсов уже имеет длинный ряд книг: сборников стихов, рассказов, романов, критических статей, переводов, исследований и т. п. (всего при жизни Брюсова вышло более 80 его книг); в сборниках, журналах, газетах он печатает огромное количество статей, заметок, рецензий. Состоит членом большинства литературных обществ (председатель дирекции литературно-художественного кружка, основатель общества „Свободная эстетика“ и т. д.) Выступает с большим количеством публичных лекций. Совершает несколько путешествий по Европе. Драмы Брюсова и его драматические переводы неоднократно ставятся на столичных и провинциальных сценах. Сочинения переводятся на главные европейские, ряд славянских и некоторые восточные языки.

В 1914 г. Брюсов едет военным корреспондентом на фронт. Однако „патриотические“ настроения первых месяцев скоро сменяются у Брюсова разочарованием в „освободительных“ целях войны. Брюсов начинает печататься в антимилитаристической „Новой жизни“ Горького. В июле 1917 г. обращается с сочувственными стихами к Горькому, которого в это время травили в кругах, стоявших на платформе временного правительства. С конца 1917 г. начинает работать с советской властью, что навлекает на него гонение со стороны большинства прежних литературных со товарищей (исключение из литературных обществ и т. п.) В 1920 г. Брюсов вступает в РКП(б). Работает в ряде советских учреждений: НКПросе (заведует Книжной палатой, Литературным отделом и др.) Главпрофобре (заведует отделом художественного образования), Гусе, Фото-киноотделе, Наркомземе и др.; выбирается членом Моссовета. С 1921 г. состоит профессором 1 МГУ, читает лекции в Государственном институте слова, студии стиховедения. В результате горячей проповеди о необходимости для писателей специального художественного образования и углубленного изучения техники писательского ремесла, основывает в 1921 г. Высший литературно-художественный институт. В качестве ректора руководит всей его учебной работой, читая сверх

того ряд курсов, от истории математики и сравнительного языкознания до истории русской и античной литератур и энциклопедии стиха.

Одновременно продолжается напряженная творческая работа Брюсова: за годы революции им выпущено семь сборников стихов, напечатано большое количество переводов и научных исследований, статей, рецензий, начато редактирование нового полного собрания сочинений Пушкина и др.

В 1923 г. в Московском большом театре было торжественно отпраздновано пятидесятилетие со дня рождения Брюсова. Президиум ВЦИК обратился к нему со специальной грамотой, в которой „отмечает перед всей страной его выдающиеся заслуги“ и „выражает благодарность Рабоче-крестьянского правительства“. Одновременно совнарком Армении за переводы Брюсовым армянских поэтов и работы по армянской истории наделил его званием народного поэта Армении.

В октябре 1924 г. Брюсов скончался от крупозного воспаления легких.

Литературная деятельность Брюсова исключительно разнообразна.

Неутомимая творческая энергия, всегда составлявшая одну из наиболее характерных черт его писательского облика, побуждала его не ограничиваться пределами только стихов, пробовать свои силы в самых разнообразных областях словесного творчества—в области художественной прозы, драматургии, переводов прозой и стихами, критических *essays*, научно-популярных статей, газетных корреспонденций и фельетонов, историко-литературных исследований и т. п.

Среди многочисленных образцов художественной прозы Брюсова следует особенно выделить блестящий по стилю исторический роман „Огненный Ангел“ и драматические сцены „Земля“, которые сам автор считал „написанными скорее для чтения, чем для театра“.

Как переводчик Брюсов особенно много сделал для ознакомления русской публики с французскими поэтами второй половины XIX в. Ему принадлежат первые и лучшие переводы Эмиля Верхарна. Из остальных

переводческих работ Брюсова следует упомянуть полный перевод Фауста Гете, перевод Энеиды Вергилия, только что появившийся в печати, переводы из армянских поэтов и многих других.

Часть критических статей и рецензий Брюсова собрана в его книге „Далекие и Близкие“; статьи о Пушкине—в посмертном сборнике „Мой Пушкин“; все остальное рассеяно по различным журналам. На критических суждениях Брюсова в такой же мере, как и на его стихах, воспитывалось все „младшее“ поколение русских символистов. Однако, в своих критических статьях Брюсов не замыкался узкими рамками школы. Он всегда вел решительную борьбу с эпигонами символизма. Не соглашаясь с крайностями русского футуризма, он один из первых дал в общем сочувственную оценку их творческим усилиям. После Октября он мужественно признал окончательную „смерть“ русского символизма, горячо оценил первые победы пролетарской поэзии. Из историко-литературных исследований Брюсова особенно выдаются его многочисленные работы по Пушкину, выдвинувшие его в ряды лучших современных пушкинистов, статьи о Тютчеве, открывшие этого поэта широкой публике, упомянута речь о Гоголе („Испепеленный“).

В своих работах по стиху Брюсов исходит из взгляда на поэзию как на „ремесло“, технике которого „и можно и должно учиться“, призывает к созданию специальной „науки о стихе“. Эти взгляды Брюсова за последнее время получили у нас почти всеобщее признание. Самые же его работы по метрике и ритмике, несмотря на ряд спорных и ошибочных утверждений, в значительной степени положили начало русскому стиховедению.

Наконец, из редакторской деятельности Брюсова должно назвать редактирование им сочинений Каролины Павловой, после революции—редактирование для широких масс отдельных произведений Пушкина и собраний его стихов. Работа по редактированию полного собрания сочинений Пушкина, в основу которого Брюсов кладет спорный, но весьма интересный метод

девинации—досоздания незаконченных набросков и черновиков,—за смертью поэта, прервалась на первом томе.

Но с наибольшей силой и завершенностью художественная индивидуальность Брюсова и его социальная сущность выразились в его поэзии.

2

Начальный период своего поэтического творчества от „Русских символистов“ до второго сборника стихов „Me eum esse“ (1897 г.) сам Брюсов называл впоследствии своим „декадентским“ периодом, отзываясь о стихах этой поры, как о „детских игрушках“. Доля сознательности, преднамеренности, вызванная желанием овладеть вниманием публики, быстро завоевать себе литературное имя, несомненно имеется в раннем „декадентстве“ Брюсова, однако, оно носит и бесспорно органический характер.

Пафос ранних стихов Брюсова—борьба незаурядной личности, задыхающейся в „дряхлом, ветхом мире“, „запечатленном Островским“,— патриархальном, „амбарном“ купеческом быту. Из скудости, душной затхло-сти этого пережившего себя „амбарного“ быта, в котором прошло детство Брюсова, и который он так ярко изобразил в позднейших поэмах „Мир“, „Замкнутые“ и в повести „Обручение Даши“, родилась его ненависть „ко всему общепринятому“, стремление во что бы то ни стало оторваться от „будничной действительности“, уйти из „тусклых дней унылой прозы“. Несомненная деклассированность Брюсова, лишённого какого-либо жизненного дела внутри своего класса, элементы распада, господствовавшие в семье отца, предопределили направление этого ухода, подготовили Брюсова к „принятию в душу“ того „мира идей, вкусов, суждений“, который открылся ему в произведениях французских декадентов—от Бодлера до Гюисманса.

Махровая экзотика, с одной стороны, с другой,—вся гамма индивидуализма—„беспредельная“ любовь к самому себе („сам себя обожай беспредельно“), полная отрешенность от „действительности“, от „нашего века“,

„бесцельное поклонение“ чистому искусству), „бесстрастие“, равнодушие к людям, ко всему человеческому, („никому не сочувствуй“), душевный „холод“, покинутость, одиночество—составляют наиболее характерные мотивы стихов Брюсова этого периода. Круг индивидуалистических переживаний последовательно завершается обращением к темам смерти, самоубийства; причем Брюсов не только начинает слагать „предсмертные стихи“ под выразительными названиями „Последние слова“, „Записка самоубийцы“, но и на самом деле собирается покончить с собой.

Экзотике содержания соответствует стремление к „новым неведомым формам“. В стихах этого периода Брюсов, по его собственным признаниям, „упивается экзотическими названиями“, „щеголяет редкими словами“, „богатством“, роскошью, излишеством рифмы, эксцентричными образами, экстравагантными „ультрасимволическими“ эпитетами. Образцами для формального новаторства служат Брюсову те же французские символисты, приемы которых механически переносятся им в русскую поэзию. Иногда, как например, в знаменитом однострочном стихотворении: „О, закрой свои бледные ноги“, в стремлении отступить от „общепринятого“ Брюсов идет даже дальше своих учителей. Формально в стихах первого периода Брюсов наименее находит себя, подчиняясь в них, главным образом, влиянию Верлена, поэта по всему своему складу наиболее от него далекого. Но эмоциональная неотчетливость, музыкальная зыбкость образов и ритмов Верлена приходится особенно по вкусу отрешенной мечтательности Брюсова этого периода.

Третьей книгой стихов Брюсова „*Tertia vigilia*“ (1900 г.) начинается новый центральный период его творчества. Книга открывается стихотворным циклом под характерным названием „Возвращение“. В первом же стихотворении под тем же названием поэт провозглашает свой уход из „пустыни“ индивидуализма, „возврат к людям“. Поэт, „много зим“ „не видевший действительности“, „не знавший нашего века“, обращает свой взор к действительности и современности.

Между тем, пока он „бродил“ по пустыням отверженности и одиночества, действительность сильно изменилась. На конец 90-х годов падает бурный рост русского капитализма: колоссальный промышленный подъем, небывалая горячка железнодорожного строительства и т. п. В начале 900-х годов русский капитализм начинает переходить в высшую империалистическую стадию. Брюсов не узнает того „сонного“, „грязного“, „жалкого“ мира, к которому он привык с детства: на месте „низеньких, одноэтажных домишек“, в которых „ютились полутемные лавки и амбары“, „воздвиглись здания из стали и стекла, дворцы огромные, где вольно бродят взоры“; „тот знакомый мир был тускл и нем, теперь сверкало все, гремело в гуле гулком“ („Мир“, „Обручение Даши“).

И поэт очарован тем, что видит, ликом нового мирового капиталистического города — „столицы мира“. Если в „*Me eum esse*“ он восклицал: „Родину я ненавижу“, новые его стихи — страстные признания в любви к вновь обретенному „отчому дому“, — той же буржуазной культуре, только поднявшейся на новую, более высокую ступень своего развития: „люблю большие дома и узкие улицы“, „пространства люблю площадей“, „город и камни люблю, грохот его и шумы“ и т. д. и т. д.

Стихи о городе в сборнике „*Tertia vigilia*“ явились первыми образцами русской урбанистической поэзии и „откровениями“ „новой поэзии“ вообще. Брюсов не только вводит в них городской пейзаж (зачатки его, не говоря о „Медном всаднике“ Пушкина, имелись уже у Некрасова, у Фофанова), решительно отдавая ему предпочтение перед традиционной „природой“ дворянской „классической“ поэзии, но и применяет новые формы стиха (дольники, неточные рифмы), соответствующие ритмам новой городской действительности. На стихи о природе Брюсов также накладывает печать восприятий горожанина („волны, словно стекла“, „месячный свет электрический“ и т. п.).

Перелому в настроениях соответствует смена литературных влияний. От верлэновской поэзии оттенков, полутонов, намеков Брюсов обращается к яркому,

красочному, исполненному могучей жизненности творчеству знаменитого бельгийского поэта-урбаниста Эмиля Верхарна. В „Tertia vigilia“ им даны первые русские переводы поэм Верхарна, правда, его наименее характерных „романтических“ пьес, однако, Брюсов тут же сообщает, что им готовится к печати целая книга переводов из Верхарна под знаменательным названием— „Стихи о современности“.

Жгучее переживание современности становится основной творческой стихией самого Брюсова. Современность воспринимается им под знаком стремительного роста города, в темпах лихорадочно созидающейся капиталистической культуры. Поэт увлечен грандиозностью, размахами этого созидания. Над его стихами реет видение гигантского города будущего, который в своей „глуби, разумно расчисленной, замкнет человеческий род“. Обращаясь мыслью к этому „будущему царю вселенной“, Брюсов молитвенно восклицает: „Тебе поклоняюсь, гряди, могущ и неведом. Пред тобой во прах повергаюсь, пусть буду путем к победам“. Поэт-индивидуалист, в первом периоде своего творчества „покинувший людей“, выпавший из своего класса, „бежавший“ из-под низких сводов „темного“ купеческого амбара, подхватывается „встающей волной“ капитализма, готов как „египетский раб“ служить созиданию городской, буржуазно-капиталистической культуры.

В начале 900-х годов происходит перемена и в социальном положении Брюсова. „Неизвестный, осмеянный, странный“ слагатель „декадентских“ стихов, не печатавшихся ни одним журналом, лишенный твердой жизненной установки, Брюсов вступает ближайшим работником, фактическим главой в крупное издательское дело, которое ставит своей задачей организацию новой воинствующей литературной школы, претендующей на первое место в современной литературе. В организационно-редакторскую работу по издательству „Скорпион“ и журналу „Весы“ Брюсов вносит столько же неутомимой энергии, настойчивости, организаторской воли и способностей, сколько его дед вносил в свою пробочную торговлю.

Один из наиболее близких сотрудников „Весов“ Андрей Белый впоследствии вынужден был признать, что „социальная среда“ вокруг „Скорпиона“ и „Весов“ „складывалась по линии интересов крупного купечества к новой литературе... Миллионер входил в литературный салон осторожно, с конфузом, а выходил... уверенно и без всякого конфуза“. В стихах Брюсова „крупное купечество“—растущая и крепнущая русская капиталистическая буржуазия действительно находила полный отзвук своих настроений и чаяний.

Пафос овладения миром, введения себя в историю, в качестве законной наследницы „веков“, долженствующей занять место на исторической авансцене, наконец, стремление к культурной гегемонии—все эти черты восходящей, воинствующей крупной буржуазии характерно отмечают творчество Брюсова второго периода от сборника „Tertia vigilia“ (1900 г.) до сборников „Зеркало теней“ (1912 г.) и „Семь цветов Радуги“ (1916 г.) включительно.

Любимыми образами поэта являются могучие образы „вождей“, „завоевателей“, „миродержцев“, покорителей вселенной—ассирийского царя, „вождя земных царей“, Ассаргадона, Александра Великого, Наполеона, строителя мировой державы—Рима, Энея.

В набросках своего социального романа „Семь земных соблазнов“ Брюсов сам дает ключ к пониманию этих образов, уподобляя канцелярию современного банка „тронной зале ассирийского дворца“, ставя в кабинет „короля мира“ банкира Питера Варстрема „мраморный бюст Наполеона“. В „Банкире“ (перевод из Верхарна), который, „подавляя всё Ньягарами своей растущей силы... над грудями счетов, весь погруженный в думы решает судьбы царств и участь королей“, этот излюбленный образ „власителя вселенной“ явлен без доспехов истории, в его современном облике.

В 1903 г. Брюсов ведет „политические обозрения“ в органе Мережковских „Новый путь“. В них он выступает горячим приверженцем эры империализма, выдвинутой, по его мнению, на очередь дня всем предшествующим историческим развитием. Гражданско-

патриотические стихи Брюсова эпохи русско-японской войны и первых месяцев войны империалистической проникнуты мечтами о „мировом назначении“ России, о завещанном ей „веками“ „скипетре Дальнего Востока и венце Третьего Рима“.

„Историзм“—чувство живой связи с „веками“, непрерывное ощущение себя „в истории“, постоянное оперирование историческими образами и аналогиями—составляет одну из отличительных особенностей поэтического творчества Брюсова, причем характерно преимущественное обращение его к темам и образам „великодержавной“ римской истории.

Самый мистицизм Брюсова, тяготение к которому он разделяет со всеми символистами, проявляется у него не в форме пассивных „служений Непостижной“—бесплотных порываний в область сверхчувственного, как хотя бы у Блока, а принимает характерный вид „окультизма“, „магии“, активного стремления подчинить своей воле природу, овладеть „тайнами естества“.

Русская крупная буржуазия не успела создать своей культуры, зато ее представители были ревностными собирателями культуры прошлого. Брюсов является типичным поэтом-книжником, поэтом-коллекционером. Подобно тому, как Щукины, Морозовы, Рябушинские коллекционировали в своих дворцах статуи, картины, фарфор, Брюсов стремится собрать в „пантеон“ своей поэзии „всех богов“, отразить в своих стихах „все мечты“ и „все речи“ и „все напевы“ „всех времен и народов“.

В стихотворении „Конь Блед“ (1903-1904 г.г.)—одном из самых замечательных образцов ранней русской урбанистической поэзии—Брюсов дает грандиозный апофеоз городской буржуазно-капиталистической культуры. В основе „Коня Бледа“ лежит одна из тем, излюбленных поэтами-символистами—апокалиптическая тема „конца мира“. Однако у Брюсова эта тема получает вполне оригинальную трактовку. Городские „грохоты и гулы“, „буря“ и „бред“ городского уличного движения бесследно сметают со своего пути призрак смерти, конца,—„многошумно-яростная“ жизнь города продолжается с прежней „неисчерпаемой“ напряженностью.

Ощущение этой „напряженности“ — отличительная черта урбанизма Брюсова. „Трепет“, „дрожь“ — излюбленные слова его словаря. В русскую поэзию он вносит новое чувство времени. Если прежние поэты, представители неторопливого быта дворянской усадьбы или до капиталистического города измеряли время „днями и годами“, в руках у Брюсова секундомер, единицей времени для него является „миг“. „Час рассеки на сотню тысяч миль. Хватай зубами каждый быстрый миг, его вбирай всей глубиной дум, всей волей“, — таков завет, обращаемый им к „философу мгновенья“ — певцу современности.

В этом судорожном цеплянье за время, „хватанье зубами“ мигов отражается не только ускоренный темп современной городской действительности, но и некоторые характерные черты исторической обстановки того времени. Вместе с „катастрофическим“, по выражению М. Н. Покровского, развитием капитализма, происходил одновременный рост рабочего движения, подъем стачечной волны. В воздухе пахло революцией. Сгущалась близость решительного переворота. И в поэзии Брюсова, наряду с мажорными образами и ритмами „Коня Бледа“ звучат другие совершенно противоположные им голоса.

Одновременно с „гимнами“ и „дифирамбами“ городу, творческим воображением Брюсова характерно владеют темы разрушения, неминуемого конца городской буржуазно-капиталистической культуры; мысль его, обращается ли она в прошлое, или стремится в будущее, настойчиво влечется к „последнему дню“, временам „последних запустений“ — эпохам ущерба, декаданса, гибели.

В период революции 1905 года эти темы и настроения овладевают Брюсовым с особенной силой. В 1904 г. он пишет драму „Земля“, рисующую „сцены будущих времен“ — картины вырождения и смерти всего человечества; в 1904-5 г. — рассказ о „страшной катастрофе“, постигнувшей „республику Южного Креста“; 1905-м годом помечено знаменитое стихотворение о „грядущих гуннах“; 1906 годом — прозаическая новелла из эпохи „грядущей мировой революции“ — „Последние мученики“. Служители секты, в которых мистика сочетается с самой безудержной эротикой — вся интеллигенция страны —

„поэты, художники, мыслители“, присужденные „центральной революционным штабом“ к смертной казни, справляют перед лицом смерти извращенную половую оргию.

Объединение в одном переживании любви и смерти вообще излюбленная тема самого Брюсова. Исступленной эротикой, возведенной на высоту своеобразного религиозного служения, культом болезненной страсти, граничащей одновременно и с мученичеством и с мучительством, пронизано все его творчество. В „Ubi et Oubi“, в цикле „Баллады“ им подобрана целая коллекция всех возможных половых извращений — садизма, всех видов кровосмешательства, однополый любви и т. п., и т. п. Сборники рассказов „Земная Ось“ (1907), „Ночи и Дни“ (1913 г.), роман „Огненный Ангел“ (1907-1908 г.) и ряд стихов из других сборников доводят эту коллекцию до наивозможной полноты. В поэме „Подземное жилище“ (1910 г.), вошедшей в состав сборника „Зеркало теней“ (1912 г.), дана подобная же коллекция всех наркотических опьянений. В том же „Зеркале теней“ имеем полную коллекцию всех способов самоубийства („Демон самоубийства“ и др.).

Начала упадка, „декадентства“, окрасившие первый индивидуалистический период творчества Брюсова и заметно заглохнувшие в начале второго периода, когда Брюсов снова объединяется со своим классом в общем строительстве „недоконченного здания“ буржуазно-капиталистической культуры, с годами снова резко усиливаются.

Империализм не только „высшая стадия капитализма, но и стадия загнивания“ последнего (Ленин). Подобно тому как в русской империалистической буржуазии жизненные элементы сочетались с элементами упадочничества, разложения, сквозь все творчество Брюсова проходят два противоположных начала.

С одной стороны, в нем звучат „трубные призывы“ к подвигам, завоеваниям, борьбе, неослабевающему волевому напору, труду, упорному созиданию жизни, культуры, с другой, — голоса, „поющие“ об „исступленье сладострастья“, „водозоротах ласк“, „неотразимых упоеньях“ извращенной половой любви, „сокровенных наслаждениях искусственных эдемов“, „соблазнительных

тайнах“ самоубийства,—о „позоре жизни“ и „блженстве смерти“, об „обещанье сладостной Нирваны“.

В стихах Брюсова имеем две серии образов, в одинаковой степени родственных, интимно-близких поэту: с одной стороны, — Тезей, Эней, которые, следуя „трубному гласу“ долга, „разрывают кольцо из рук“, „бегут из пышного алькова“, с другой,—Антоний, бежавший из боя вслед за Клеопатрой, „променяв на поцелуй“ „победный лавр и скиптр вселенной.“

Муза Брюсова попеременно является то в суровом, мужественном образе героя, бойца, труженика, завоевателя, то в изнеженном, утонченном облике женоподобного юноши, обитателя „подземного жилища“, с отпечатком всех пороков и извращений на „бескровном“ лице, или в соблазнительном облике извращенной куртизанки, „венценосной гетеры“ с „проституированным телом и эгоистической душой“, устами которой Брюсов так любит говорить в своих стихах и рассказах, от имени которой написана им целая книга „Стихи Нелли“ (1913г.)

Сложной протизоречивости тем, образов, настроений Брюсова соответствует сложность, многообразие его поэтического стиля.

С одной стороны, отличительным свойством Брюсова является стремление к неудержимому новаторству в области поэтической формы, движимому потребностью передать всю сложную игру мысли, все оттенки настроений и чувствований, все бессилие и всю напряженность хотений утонченной и упадочной „души современного человека“, выросшего на почве городской, буржуазно-капиталистической культуры. Брюсов является инициатором почти всех формальных новшеств, лежащих в основе поэтики русского символизма, перенося в русскую поэзию приемы, выработанные французскими символистами, развивая и усложняя их, сообразно специфической природе русского стиха, безгранично расширяя возможности последнего в области метрики, рифмы, строфики, композиции. В частности, следует отметить, что им даны первые в русской поэзии образцы „свободного стиха“, введены во всеобщее употребление неточные рифмы, дольки.

С другой стороны, творчество Брюсова характеризуется явным тяготением к устойчивым, монументальным „классическим“ формам. Во „всех напевах“ его стихов мы имеем реминисценции, скрещивающиеся влияния почти всех предшествовавших ему русских поэтов, больших и малых—от кн. Вяземского и Языкова до Мея, Майкова и Алексея Толстого, от Баратынского, Тютчева и Каролины Павловой до Фета, Фофанова, Случевского и Владимира Соловьева.

Но преимущественно влечет Брюсова к „прекрасной ясности“, к строгим и стройным формам пушкинского стиха. Сжатость, почти афористичность речи, строгая взвешенность, четкость образов, точность эпитетов, величайшая крепость, „кованость“ стиха—все эти черты действительно приближают Брюсова в лучших его созданиях к основным стихиям пушкинского творчества. Однако в поэзии Брюсова эти стихии зачастую искажены стремлением к редкости, изысканности, необычности, экзотичности как „внутренних переживаний“, так и внешних изобразительных форм стиха. На сравнении „Египетских ночей“ Пушкина с предпринятой Брюсовым в 1916 г. попыткой их окончания ярче всего выступают отличия пушкинского дворянского „ампира“ от буржуазно-капиталистического „модерна“ Брюсова.

Законченным мастером, вполне нашедшим себя, овладевшим кругом своих тем и способами их выражения, признанным вождем школы русского символизма, оказывающим огромное влияние на современных ему поэтов, Брюсов является впервые в сборнике „Urbi et Orbi“ (1903 г.). Следующие сборники „Венок“ (1906 г.) и „Все напевы“ (1909 г.) в художественном отношении, может быть, еще более совершенные, не вносят в его творчество ничего существенно-нового. В предисловии ко „Всем напевам“, объединенным вместе с избранными стихами предшествующих годов в трех томах под общим названием „Пути и перепутья“, сам Брюсов, сознавая это, писал: „Третий том я считаю *последним* томом „Путей и перепутий“. Эти „пути“ пройдены мною до конца, и менее всего склонен я повторять самого себя“.

Однако следующие два сборника Брюсова „Зеркало теней“ (1912 г.) и „Семь цветов радуги“ (1916 г.) оказались, помимо воли их автора, почти полным повторением „пройденных“, старых путей. Возможность новых путей открыла поэту Октябрьская революция.

Октябрем начинается третий и последний период творчества Брюсова.

То, что Брюсов присоединяется к Октябрьской революции, проникается ее идеологией и патетикой, вплоть до вступления в ряды РКП(б), наглядно доказывает, что он не только нес на себе „чумные пятна“ загнивающего капитализма, но и стремился вместе с лучшими представителями буржуазной интеллигенции выйти за пределы разлагающегося буржуазно-капиталистического общества. Вместе с тем присоединение к Октябрю бросает новый свет и на некоторые стороны его до-октябрьского творчества.

В период этого присоединения Брюсов, естественно, вспомнил о своем происхождении из трудового народа, о „мужичьей крови“, текущей в его жилах: „Мне Гете—близкий, друг—Вергилий, Верхарну я дарю любовь... Но ввысь исходил не без усилий—тот, в жилах чьих мужичья кровь“ (стихотворение 1918 г., при жизни Брюсова не печатавшееся). Струя этой „мужичьей крови“, действительно, в той или иной мере дает себя чувствовать во всем его творчестве.

Среди „гулов и грохотов“ города с самого начала в стихах Брюсова звучит под сурдинку голос деда-пахаря, того, „кто вел соху под барский бич“. В стихах Брюсова характерно, например, постоянное употребление метафор и образов, заимствованных из трудовой сельской действительности.

У него „луна сияньем *косит* звездные цветы“, „острым *серпом сжаты* в душе и восторг, и печаль“. Афродита склоняется над любящим, как над „*полем жатвы*“ „с яркой молнией *серпа*“ и т. д., и т. д. В образе тяжелой пахоты олицетворяет Брюсов и свое поэтическое творчество „Вперед, мечта, мой верный вол... взрывавай земли сухие глыбы“. Начало журнальной деятельности в „Русском архиве“ он изображает в тех же

образах косьбы, работы плугом, лопатой, киркой. Певец извращенной страсти пишет в то же время замечательное „Nabet illa in alvo“ — гимн беременной женщине—рождающей живородящей природе. И снова тот же образ пахоты возникает в его сознании: „Как пахарь, бросил он зиждательное семя“... У оторванного от земли, от деревенского трудового быта Брюсова неувидительны непрерывные ошибки при применении этих образов (косят не цветы, а траву, поле жатвы на самом деле называется нивой; пахарь не сеет, а пашет, и т. д.); образы эти естественно носят у него отвлеченный, символический характер; но упорное обращение к ним поэта несомненно знаменательно.

Мало того, в стихах урбаниста, „градопоклонника“ Брюсова находим в то же время и прямо противоположные темы—отвращения, неприязни, ненависти к городу—типичные темы так называемой „крестьянской поэзии“. Весь вступительный цикл стихов сборника „Urbī et Ogrī“, написанного в эпоху полного приобщения Брюсова к городской, буржуазно-капиталистической культуре, посвящен теме „бегства“, с „асфальтов“, из „камней“ на лоно „матери-земли“, в „мир лесов и нив“, в „торжественную тишь раскинутых полей“ и т. д., и т. д. Слагая „дифирамбы“ городу, поэт одновременно воспринимает его, как „плен“, как „всемирную тюрьму“, себя, культурного горожанина, ощущает „узником в цепях“, „рабов каменьев“, „самодержавным колодником“, мечтает о разрушении современных городов, о диких зверях, которые будут бродить на развалинах нынешних „столиц мира“, о „восторге великой воли“, „дикой воли“ „освобождения“ („Замкнутые“, 1901 г.; „В сквере“, 1905 г.; „Земля молодая“, 1916 г. и мн. др.).

В кругу этих „раздумий“ и мечтаний об „освобождении“ из „стен“, из-под „медной крышки гроба“ современной городской культуры возникают первые мысли Брюсова и о тех, чьими руками это освобождение может быть осуществлено—о революционерах и революции.

Воспитанный в атмосфере революционно-народнических увлечений отца, в идеях шестидесятников Брюсов даже в первый, „декадентский“, период своего творче-

ства, в эпоху своего, по его собственным словам, „бравурного пренебрежения к русскому либерализму“ относился к революционным проявлениям тех годов иначе, чем его товарищи-символисты. Так, когда в 1899 г. молодой студент—символист Ореус-Коневской—последний представитель вымершего вместе с ним древнего дворянского рода—отозвался пренебрежительно в своих стихах о так называемых „студенческих беспорядках“, Брюсов отвечал, что не согласен с ним, что сам бы „написал не так“, что видит больший смысл в этих „шумах бесследных“ (выражение Коневского). В другом письме, в том же 1899 г. Брюсов по поводу только что прочитанного романа Чернышевского „Что делать“, заявляет, что он чувствует в себе самом „пути, на которых он сходится с крайностями 60-х годов“. В 1901 г. в письме к Горькому, явно оправдывая перед ним свой путь поэта-символиста, он пишет: „Меня тревожат не частные случаи, а условия, их создавшие. Не студенты, отданные в солдаты, а весь строй нашей жизни, всей жизни. Его я ненавижу, ненавижу, презираю! Лучшие мои мечты о днях, когда все это будет сокрушено... Но я не считаю себя вне борьбы. Разве мои стихи, дробящие размеры и заветы, не нанесли ни одного удара тому целому, которое и сильно своей цельностью. И если можно будет, о, как весело возьмусь я за молот, чтобы громить хоть свой собственный дом, буду жечь и свои книги“.

Замечательнее всего, что Брюсов уже в то время ощущал надвигающуюся революцию, как революцию промышленного пролетариата. В 1900 г. в эпоху толков о „желтой опасности“, возбужденных боксерским восстанием и известными „Тремя разговорами“ Владимира Соловьева, Брюсов пишет в письме, отправленном им одновременно четырем главным деятелям молодого русского символизма: „О, придут не китайцы, избиваемые в Тяньцзине, а те—более страшные—втоптанные в шахты и втиснутые в фабрики“ и добавляет: „Я зову их, ибо они неизбежны“.

В этих словах содержится весь комплекс тех противочувствий, которые возникали в Брюсове при мысли

о революции и нашли свое выражение в его позднейших стихах до 1917 года. Брюсов уже тогда, в 1900 г. сознает и неизбежность революции, и ее классовый пролетарский характер. Как представителю буржуазно-капиталистического общества, против которого она будет направлена, революция „страшна“ ему. Однако в то же время в нем самом имеются элементы, которые заставляют его тяготиться городской буржуазно-капиталистической культурой, чувствовать себя чуждым ей, ее „пленником“, „рабом“.

К 1901 г. относится первое гражданское стихотворение В. Брюсова, его знаменитый „Каменщик“. В свете признаний поэта в письмах, дневниках, наконец, в его стихотворных высказываниях, становится ощутим второй „символический“ план „Каменщика“. Таким каменщиком, воздвигающим сам над собою тюрьму, ощущал себя Брюсов в своем культурном строительстве в рамках буржуазно-капиталистического уклада. С еще большей силой и прозрачностью эта рабская обреченность „прикованность“ к буржуазно-капиталистической культуре выражена им в замечательных „Гребцах триремы“ (1905 г.).

Брюсов „зовет“ пролетарскую революцию, как освободительницу из-под ига этой культуры.

Тема революции нарастает в стихах Брюсова соответственно нарастанию действительного революционного взрыва—приближению революции 1905 г.

1903 г. помечено первое революционное стихотворение Брюсова „Кинжал“, в котором не только выражено предчувствие вплотную подступившей революции, но и дается обещание быть вместе с революцией, быть „песенником борьбы“. В 1905 г. Брюсов пишет целую серию революционных стихов и среди них знаменитое „Довольным“, проникнутое своеобразным „большевизмом“, направленным против либеральной половинчатости кадетствующей буржуазной интеллигенции. Среди урбанистских пейзажей его стихов все чаще загораются „несытые ряды фабричных окон“, за которыми, „спину яростно клоня, скрывают бешенство проклятий среди железа и огня давно испытанные

рати“; все громче звучит „зов на сражение—фабричный гудок“.

Несмотря на подлинный революционный пафос некоторых из этих стихов, Брюсов в сознательном плане своего творчества все же продолжает ощущать „вгрядущих гуннах“ революции своего классового врага, тех, кто придет его „уничтожить“.

Бессознательная близость Брюсова к делу и делателям революции—„детям пламенного дня“—сказывается, однако, в парадоксальной готовности поэта „встретить приветственным гимном“ уничтожение буржуазно-капиталистической культуры,—свое собственное уничтожение: „Бесследно все сгибнет, быть может, что ведомо было одним нам, но вас, кто меня уничтожит, встречаю приветственным гимном“.

Ту же борьбу двух начал имеем в драме „Земля“, хотя и живописующей „сцены будущих времен“, но на самом деле проникнутой самой жгучей, самой очевидной современностью. Основная нота „Земли“—глубочайший пессимизм, глубочайшая усталость. Будущее человечество—жители гигантского города—„замкнутых галлерей с искусственным светом, с приготовленным машинами воздухом“—символ „достроенного здания“ буржуазно-капиталистической культуры,—„оторванное“ от „земли“, от „простора полей“ неукоснительно вымирает. Единственный выход—„гордая смерть“—коллективное самоубийство. Оно на разные лады проповедуется героями драмы, им она и завершается. Однако наряду с голосами проповедников смерти, на протяжении всей пьесы звучат другие, правда, менее громкие голоса, говорящие о „возрождении“—о „новой жизни“, о „новом человечестве“, и даже в самый момент всеобщей гибели звонкий юношеский голос „в экстазе“ продолжает твердить, что „земля жива“, что существует „истинное человечество“, которому „вверена жизнь земли“, что жители города—„лишь несчастная толпа, заблудившаяся в темных залах, отрезанная от своего ствола ветвь“.

Таким образом, уже в пределах до-октябрьского творчества Брюсова в нем имелись элементы, чужеродные

той буржуазно-капиталистической культуре, певцом и „рабом“ которой он в одно и то же время являлся. Элементы эти не бросались в глаза, образовывали нижний, подпочвенный слой его поэзии и только в редкие минуты, как например, в эпоху 1905 года, бурно вырывались наружу. После Октября они решительно овладевают поэтом.

В Октябрьской революции Брюсов находит все то, чего тщетно искал он в обманувшей его буржуазно-капиталистической культуре; с Октябрем идет в мир „новое человечество“—новый победоносный класс, начинающий „веков новый круг“, несущий с собой „дыханье воли“, „страшную силу“, „мировой масштаб“ поставленных задач, подлинную возможность „новой жизни“, „возрождения“. В восторженных стихах поэт славит „слепительный Октябрь“.

Среди навеянных Октябрем стихов (сборник „В такие дни“, 1923 г.) имеется несколько превосходных вещей, не только стоящих на уровне лучших созданий Брюсова, но и таких, в которых ему, действительно, удается „быть напевом бури властной“—петь в один голос с революцией („Третья осень“, „Товарищам интеллигентам“ и некоторые др.).

Однако, несмотря на все свое стремление слиться с новой эпохой, о чем свидетельствует хотя бы неутомимая организационно административная деятельность Брюсова за время революции, поэтом Октября он стать не смог. Поэтическое творчество Брюсова в основных чертах было все же обусловлено буржуазно-капиталистической культурой, в рамках которой вырос и окреп его „символизм“, сложилась его тематика и стилистика. Приветствуя Октябрьскую революцию, „зажегшую новый день над дряхлой жизнью“, Брюсов сам сознает себя роковым образом во власти прошлого, в „прошлом, прежнем, давнем, старом“. Вслед за Тютчевым Брюсов повторяет: „душа моя—элизиум теней“, уподобляет себя „виденьями заселенному дому“, ощущает на своих плечах „груз веков“, „книг, стачуй, гор, огромных городов и цифр, и формул—груз, вселенной равный“. И поэт изнемогает под этим грузом.

Наряду с бодрыми призывами, гимнами труду, строительству новой жизни, попытками создать особую, соответствующую духу новой эпохи „научную поэзию“ в пооктябрьских стихах Брюсова звучат ноты усталости, разочарования, пессимизма по отношению к той же науке, по отношению к самой революции (сборники „Дали“ 1922, „Меа“, 1924 и др.).

Мир, действительность попрежнему представляется ему „древней нелепицей“, „скучной сменой“ дней и событий; люди, человечество—банальным „свертком“, заклеенным „одной бандеролью“: „Все люди теперь и прежде, и в грядущем, взглянув за забор, повтор все тех же арпеджий, аккордов старый набор“ Поэт сам все время чувствует себя на распутье двух путей—двух противоположных тематических рядов: „Мысль в напеве кругами двумя: ей в грядущие дни, в Илион ли ей“?

Всем своим сознанием и волей „увязший по пояс в прошлом“, Брюсов стремится в „наши“, в „грядущие дни“, однако он чаще всего невольно и незаметно поворачивает назад, „в Илион“ символизма, в круг старых образов и тем, прежней лексики и стиля.

Трагическая раздвоенность поэта, судорожная борьба между „грядущими днями“ и „Илионом“ сказывается и на затрудненной, вымученной форме большинства его по-октябрьских стихов.

Среди его произведений последнего периода особенно любопытны образцы так называемой „научной поэзии“ (сборники „Дали“ 1922 г. и „Меа“ 1924 г.), в которых Брюсов пытается встать на совершенно новые пути в области и содержания и формы. Наименее из всех его вещей оправданные художественно, „научные“ стихи Брюсова замечательны, как выражение изумительной творческой энергии их автора, в поисках „задач, никем не решенных, тем, почти никем не затронутых и средств, совершенно не использованных“. отказывающегося от всего своего блестящего мастерства предшествующих лет, не останавливающегося перед тем, чтобы стать учеником своих собственных учеников—футуристов. Пастернака.

ПРИМЕЧАНИЯ

СУДЬБА БАТЮШКОВА

Новейшее издание стихотворений Батюшкова, наиболее полное и исправное по тексту, пол ред. Д. Благого, изд.—во „Academia“, 1934 г. Кроме полного собрания стихотворений, содержит избранную прозу, избранные письма и обширный комментарий (в состав его входит и настоящая статья). Все стихотворные цитаты даны по этому изданию; цитаты из прозы, дневника и писем отчасти по нему, отчасти по старому трехтомному изданию 1885—1887 гг., под ред. Л. Н. Майкова.

Курсив как в этой статье, так и во всех последующих, везде, где его принадлежность не оговорена,—наш.

К стр. 8. Приводим колоритнейшее письмо Батюшкова от 1826 г. из психиатрической лечебницы, где он в это время находился, к русскому послу в Дрездене, В. В. Ханыкову (подлинник по-французски):

„Господин посол, три года тому назад я обращался к вашему превосходительству, чтобы добиться через ваше посредство отставки от службы. Я обращаюсь к вам, господин посол, с той же просьбой. Чтобы уничтожить всякое злонамеренное препятствие, настоящим я сам заявляю о своем уходе с государственной службы, имея, как дворянин, на то право. Устав от преследований его величества императора Александра (на троне в это время на самом деле уже был Николай—Д. Б.), я даю подписку, я клятвенно обязуюсь, что я никогда не приму монашеского пострига, что я отказываюсь от брака с какой бы то ни было подданной его величества и что я никогда не вернусь в Россию. Почему вы удерживаете меня в Зонненштейне? Оставьте за мной печальное преимущество изгнанников блуждать по Европе. Свидетельствуя уважение вашему превосходительству, ваш смиренный и преданный слуга

Константин Батюшков“.

Несколькими месяцами ранее, из того же Зонненштейна, он писал Жуковскому: „Надеюсь, что Нессельрод будет наказан, как убийца. Я ему никогда не прощу, ни я, ни бог правосудный, ни люди добрые и честные“.

К стр. 12. Приводим записку больного Батюшкова к Байрону:

„Лорду Байрону.

Прошу вас, милорд, прислать мне учителя английского языка, когда я буду обитать снова в Москве, в сем доме. Желая читать ваши сочинения в подлиннике. Молитесь невесте моей. Ковстантин Батюшков.

Адрес: Лорду Байрону в Англию“.

Характерно, что помимо „байронизма“, в большом Батюшкове развивается своеобразный культ Наполеона, к которому в здравом рассудке, в годы войны 1812—14 г.г., он относился так отрицательно. В письме, написанном уже незадолго до смерти, в 1853 г. он называет его „великим императором“, „победителем над варварством“, „благодетелем вселенной“, заявляет, что „молится ежедневно“ его портрету.

К стр. 15. Подробности о политическом процессе отца поэта и его дяди см. в книге А. Барсукова—Рассказы из новой русской истории, СПб. 1885 г. (Статья „Батюшков и Опочинин. Попытка дворянской оппозиции в царствование Екатерины II“).

К стр. 23. О социально-политическом смысле борьбы карамзинистов и шишковистов см. подробнее в моей вступительной статье: „Социально-политическое лицо Арзамаса“ к книге „Протоколы Арзамаса“, Ленингр. т-во писателей, 1933 г.

К стр. 30. Экземпляр „Опытов“ Батюшкова с пометами декабриста Никиты Мураьева находится в настоящее время в рукописном отделе. Ленинградской публичной библиотеки. Пометы воспроизведены в издании Батюшкова под ред. Майкова, но с пропусками и неточностями.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПУШКИНА

Цитаты из художественных произведений Пушкина даются по новейшему изданию его сочинений под редакцией Демьяна Бедного, А. В. Луначарского, П. Н. Сакулина, В. И. Соловьева, М. А. Цявловского, П. Е. Щеголева, ГИХЛ 1932—1933 г. (настоящая статья опубликована при его 4-м т.); из писем—по изданию под ред. Б. Л. Модзалевского, после 1830 г. по академическому изданию переписки под ред. В. И. Саитова. За подробностями по ряду вопросов отсылаю к моей книге „Социология творчества Пушкина“, изд. 2-е „Мир“, 1931 г.

К стр. 54. О феодальной и буржуазной спайке см. у М. Н. Покровского в „Очерке истории русской культуры“, т. 1 и 2, стр. 323, 325 и др.

К стр. 55. „Беспокойный Никита“—Н. М. Муравьев—основатель и глава Северного общества декабристов. Был присужден к 20 годам каторги в Сибири, где и умер. „Осторожный Илья“—князь И. А. Долгорукий, один из активных членов „Союза Благоденствия“ и блюститель „Коренной Думы“.

К стр. 55. Список „Деревни“ с вариантом и „падшего царя“ опубликован Н. Ф. Бельчиковым в сборнике „Пушкин“, сб. 2, Госиздат, 1930 г.

К стр. 57. Формальный анализ „Гавриилиады“ см. при издании ее под ред. Б. Томашевского, Птб. 1922 г. стр. 66-67 и др.

К стр. 62. О подражаниях байроническим поэмам Пушкина см. в исследовании В. Жирмунского „Байрон и Пушкин“, Лнгр., 1924 г., где подобран обильный фактический материал.

К стр. 64. Подробный фактический материал о заработках Пушкина собран в брошюре Сергея Гессена „Книгоиздатель Александр Пушкин“, Лнгр. 1930 г.

К стр. 75. Черновую заметку Пушкина о „Графе Нулине“, см. в академическом издании его сочинений, т. IV, стр. 229-231.

ЗНАЧЕНИЕ ПУШКИНА

Публикуется впервые,

К стр. 130. О роли пушкинского „Кинжала“ в агитации декабристов см. статью М. Нечкиной „О Пушкине, декабристах и их общих друзьях“ (по неисследованным архивным материалам), журн. „Каторга и ссылка“, 1930 г., кн. 4.

ПОДЛИННЫЙ ВЕНЕВИТИНОВ

Все цитаты—по новейшему полному собранию сочинений и писем Веневитинова, под ред. Б. Смиренского, изд. „Academia“, 1934 г. Там же исчерпывающая библиография и обширный биографический монтаж. Настоящая статья является к нему предисловием.

К стр. 142. Характеристика Белинским дворян-декабристов дана в его статье об „Евгении Онегине“ (8-ая из серии статей о Пушкине). По цензурным соображениям, Белинский говорит о „классе среднего дворянства в двадцатых годах текущего столетия“ вообще, но из контекста с несомненностью выступает подлинный адресат его оценки.

К стр. 150. В неопубликованных записках П. Н. Лаврентьевой, близкой к декабристским кругам, утверждается, что Веневитинов, якобы, был членом Северного общества. Однако это не находит никакого подтверждения ни в одном из всех имеющихся в распоряжении исследователей документов эпохи. Да и потом, будь Веневитинов на самом деле прямо связан с Обществом, его конечно так легко не отпустили бы после ареста в Петербурге в 1826 г.

К стр. 151. В своей работе „Du développement des idées révolutionnaires en Russie“ („О развитии революционных идей в России“) Герцен приводит целый „мартиролог или регистр каторги“ истории нашей литературы второй четверти XIX века:

Рылеев повешен Николаем.

Пушкин убит на дуэли, тридцати восьми лет.

Грибоедов зарезан в Тегеране.

Лермонтов убит на дуэли, тридцати лет на Кавказе.

Веневитинов убит обществом, двадцати двух лет.

Кольцов убит своей семьей, тридцати трех лет.

Белинский убит, тридцати пяти лет, голодом и нищетой.

Полежаев умер в военном госпитале, после службы солдатом на Кавказе в течение восьми лет.

Баратынский умер после двенадцатилетней ссылки.

Бестужев умер на Кавказе совсем еще молодым, после каторжных работ в Сибири.

К стр. 161. „Родина“ впервые была опубликована в журнале „Жизнь Искусства“ С. Шпицером, давшим в разное время ряд публикаций по Веневитинову. К сожалению, публикатор не сделал ничего, чтобы устранил сомнения в принадлежности „Родины“ Веневитинову: им даже не указано, по автографу или по списку она публикуется.

К стр. 164. Описание салона Дельвига, в связи с посещением его Веневитиновым, см. в воспоминаниях А. И. Дельвига, новое издание которых под названием „Полвека русской жизни“ (ред. С. Я. Штрайха) вышло недавно в изд-ве „Academia“ (М.—Лингр., 1930, стр. 74).

К стр. 167. Письма Александра Кропоткина с неоднократным упоминанием имени Веневитинова см. в только что вышедшей „Переписке П. и А. Кропоткиных“, т. I. „Academia“, 1932 (по указателю имен).

К стр. 178. Из всех мест „Евгения Онегина“ непосредственно может быть связана с Веневитиновым только строфа XXXVI шестой главы, представляющая собой лирическое обращение к друзьям по поводу смерти Ленского:

Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд—
Увял! Где жаркое волненье,
Где благородное стремленье
И чувств, и мыслей молодых,
Высоких, нежных, удалых?
Где бурные любви желанья,
И жажда знаний и труда,
И страх порока и стыда,
И вы, заветные мечтанья,
Вы, призраки жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой!

Это волнующе-лирическое место звучит, как прямой отклик на смерть Веневитинова, известие о которой Пушкин получил 21 марта 1827 г., под последними же строками 6-й главы, в основном написанной еще в 1826 г., стоит помета: 10 августа (по Лернеру—1827 г., см. „Труды и дни Пушкина“, изд. 2-е, стр. 159). Новейшие исследователи-текстологи (М. Гофман, Томашевский) склонны, правда, опровергать лернеровское приурочение пометы к 1827 г., относя ее к 1826 г., когда, по указанию самого Пушкина (на отдельном листе, на котором указано место и время написания всех глав „Онегина“), им была написана 6-я глава. Однако Пушкин мог через несколько лет (листок составлен в Болдине в 1830 г.) и ошибиться (ошибся же он по указанию Томашевского, в приурочении к 1824 г. второй главы, законченной, по розысканиям исследователя, в 1823 г.); отдельные строфы 6-й главы, в основном законченной в 1826 г., могли писаться и позднее (категорическое заявление Гофмана: „Необходимо принять

дату окончания шестой главы—10 августа 1826 года, так как весной 1826 года Пушкин уже начал седьмую главу,—с нашей точки зрения, никак не убедительно). Во всяком случае, ввиду отсутствия (за исключением трех строф) черновиков 6-й главы, датировка интересующей нас XXXVI строфы остается спорной.

ТВОРЧЕСТВО ТЮТЧЕВА

Тексты стихов Тютчева приводятся по новейшему 2-томному изданию его стихотворений под ред. Георгия Чулкова („Academia“ 1933), сделанному по автографам (предисловием к нему и является настоящая статья, значительно нами расширенная). Лучшим биографическим источником остается до сих пор биография Тютчева, написанная И. С. Аксаковым (1886 г.), несмотря на ряд поправок и дополнений к ней последующих исследователей (см. особенно статьи Брюсова: Ф. И. Тютчев „Летопись его жизни“ в „Русском Архиве“ 1903 г., кн. III, стр. 481—498 и 641—652 и 1906 г., III, стр. 310—320 и „Легенда о Тютчеве“, „Новый Путь“ 1903 г., XI, стр. 16—30). Последняя по времени биографическая сводка в моей брошюре „Мураново“, М. 1925. Из эпистолярного материала наиболее значительны письма Тютчева ко второй жене (Французский текст с русским переводом, к сожалению, не всегда удовлетворительным, опубликован в сборнике „Старина и новизна“, кн. XVIII, XIX, XXI и XXII, 1914—1916 г.г.) Более подробные библиографические указания см. в составленной мною библиографии Тютчева в „Тютчевском сборнике“, изд. „Былое“, Петр., 1923 г. Развернутая история восприятий и критических оценок поэзии Тютчева—в там же опубликованной моей статье „Тютчев, его критики и читатели“

Ряд ценных биографических сведений сообщен мне заведующим Мурановским музеем имени Тютчева, внуком поэта, Н. И. Тютчевым и О. В. Пигаревой, познакмившей меня с подготовленной ею к печати работой по архивным материалам о мюнхенском периоде жизни поэта.

К стр. 183. О наличии „новых веяний“, проникших в „патриархальную“ семью Тютчевых, свидетельствует следующий характерный факт. Как выясняется в связи с новейшими публикациями о восстании декабристов, воспитатель будущего поэта, С. Е. Раич, при всей своей „старозаветности“, оказался захваченным общим „свободолюбием“ эпохи настолько, что даже сделался (уже после ухода от Тютчевых) членом „Союза Благоденствия“. Правда, о какой бы то ни было устойчивости и глубине его „либерализма“ говорить не приходится; в деятельности Союза он никакого участия не принимал, настолько, что самое пребывание его в нем, установленное Следственной комиссией 1826 г., было „высочайше повелено оставить без внимания“. (См. „Алфавит декабристов“ в сборнике Центрархива „Восстание декабристов“, ч. VIII, Лигр. 1925 и статью Н. Чулкова „Москва и декабристы“, сборник „Декабристы и их время“, М. 1932).

К стр. 189. Немецкий романтизм представляет собой чрезвычайно пестрое явление и в литературном, и в социальном отношении. Исследователи-марксисты различают среди немецких романтиков две соци-

альные группы, создавшие особые разновидности— „дворянского и бюргерского романтизма“ (В. М. Фриче „Очерк развития западных литератур“, изд. Коммунистической академии, 1931). Каждая из этих разновидностей несет на себе свой выраженный классовый отпечаток. Специфический дворянский отпечаток мы неоднократно отмечаем и на романтической лирике Тютчева. И тем не менее, если мы возьмем романтизм в широкой исторической перспективе, в качестве антитезы классицизму, мы можем и должны говорить о нем, как о некоем родовом понятии, включающем в себе все частные видовые различия. Так и делает В. М. Фриче, объединяя все виды не только немецкого, но и европейского романтизма под общим названием „литературы буржуазного общества“. Тютчев испытал на себе самое глубокое воздействие немецкого романтизма, даже еще шире, немецкой „новой поэзии“ от Гете и Шиллера до Гейне. Среди немецких поэтов, влиявших на Тютчева, были представители обоих классовых разновидностей. Выяснить во всей подробности вопрос о воздействии на Тютчева немецкой поэзии—задача специального исследования. Здесь для нас существенно указать самое наличие этих влияний „литературы буржуазного общества“, закономерно в литературном плане—отразивших общее воздействие на Тютчева культуры буржуазной Европы.

К стр. 191. Стихотворение „Байрон“, как недавно установлено К. В. Пигаревым, перевод одной из канцон Цедлица из цикла „*Todtenkränze*“ (VII-я канцона см. *Gedichte von I. Ch. Freiherrn von Zedlitz-Canzonen*, Stuttgart, 1859, s. 402). Следует отметить, что несмотря на точность тютчевского перевода в целом, поэт вносит в него некоторые специфически-свои мотивы, сообщает специфическую окраску. Так, например, весьма характерная строка из перевода Цедлица: „Зачем ты изменил *отцовским ларам*“, перекликающаяся со строкой из „Странника“: „*Домашних очагов* изгнанник“ всецело принадлежит самому Тютчеву; в подлиннике соответственное место звучит совсем иначе: „*Warum bist du verschlossen, gewalt'ger Quell, wo bist du hingeflossen*“ („Зачем замкнул ты могучий источник, из которого ты вытекал“) и дальше: „*Euch, Genien des Orts, frag ich mit Trauern*“) („Вас, духи места,—латинское „*genii loci*“,—вопрошаю я в печали“). (Возможность озакачиться с немецким подлинником, отсутствующим в московских книгохранилищах, любезно предоставлена мне К. В. Пигаревым). „Из края в край...“, по справедливому указанию Ю. Тынянова, подсказано Гейневским „*Es treibt dich fort von Ort zu Ort...*“ „Лебедь“, по указанию нам покойного Н. В. Недоброво, навеян стихотворением Августа Шлегеля „*Lebensmelodien*“ *Sämmtliche Werke*, Leipzig, 1845, русский перевод Ротчева в „Северной Лире“ 1827 г.). Наконец, мотивы „Странника“—общее место немецкой романтической лирики.

К стр. 194. Перевод из „*Reisebilder*“ Гейне был опубликован еще в 1926 г. в „Новых стихотворениях“ Тютчева под ред. Георгия Чулкова, но в виде нескольких несвязанных между собой черновых, частично неразобранных отрывков, с перелутанным порядком отдельных кусков. Как связанное, композиционно-оформленное целое впервые напечатан К. В. Пигаревым в „Звеньях“, кн. II, „Academia“, 1933 г. Им же впервые установлен немецкий оригинал Тютчева.

К стр. 199. Сравнение флоры и фауны Тютчева и Фета см. в книге В. С. Федина „Фет (Шеншин). Материалы к характеристике“. Петр. 1915

К стр. 212. Своеобразие эволюции Тютчева заключается именно в обращении его к „византийско-русскому“ миру—к православию и русскому монархизму. Что касается самой схемы его пути, то в основном она аналогична пути многих европейских романтиков (во Франии—Шатобриан, в Германии—А. Шлегель, Брентано и мн. др.), в конце жизни ставших на службу католической реакции. Схожую эволюцию проделывает к началу 40-х годов и сам Шеллинг.

К стр. 220. Живописать в звуках в своем стихотворении „К русскому великану“, „рев“ и „вой“ волн Жуковскому помешало не меньшее, стносительно Тютчева. Поэтическое мастерство, а обстоятельство чисто идеологического порядка—политическое значение его аллегории. Это показывает строка из его же перевода „Кубка“ Шиллера „И воет и свищет, и бьет, и кипит“, весьма напоминающая Тютчевскую „звуконпись“ „Моря и утеса“.

К стр. 220. Наличие в Тютчеве противоречия между „художником“ и „политиком“, конечно, не следует понимать в том смысле, что мы должны отрывать художественное творчество Тютчева от его идеологии. Недопустимый, механизмирующий явление вообще, при изучении Тютчева, такой отрыв особенно немислим, поскольку та же его непосредственно-политическая идеология нашла свое прямое политическое выражение в его так называемых „политических стихах“. Тем не менее резкое противоречие в Тютчеве существовало. С одной стороны, поэт-романтик, последователь „разрушительной“ европейской философии, с другой—консервативный политический мыслитель, пытающийся противопоставить „разрушительному“ Западу некие феодально-дворянские „положительные“ теории и верования. Причем обе эти „стороны“ отнюдь не являются какими-то механическими половинами, расположенными одна подле другой, но не составляют и тождества, а образуют такое же своеобразное *единство*, в каком в Льве Толстом, например, совмещаются, по слову Ленина: „С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны,—помещик, юродствующий во Христе“. Причем, подобно тому, как Толстой-художник выразился *по преимуществу* в его художественном творчестве, а Толстой—юродствующий помещик в так наз. „толстовстве“ (подчеркиваем *по преимуществу*, ибо элементы „юродствующего“ помещика есть и в его художественном творчестве и наоборот), так в Тютчеве поэт-романтик выразился *по преимуществу* в его общей лирике, а „политик“, по преимуществу же, в политических статьях и стихах.

К стр. 221. С народнической „мужишкой“ революцией этот „переворот“, конечно, не имеет ничего общего. Самое большее, что Тютчев разумеет под ним—это насильственный—в стиле декабристов—захват власти „русской партией“, т. е. славянофилами.

К стр. 222. Леонид Гроссман в статье „Тютчев и сумерки династии“ пытался доказать, что Тютчев после 1854 года радикально изменил свои взгляды: „ввел революцию в исповедание своей веры“, „ждал“ от нее „спасения России“, „радовался вступлению Европы в период

нарочовластия* и т. п., и т. д. Однако построение Гроссмана, основанное на неправильно приведенных и произвольно истолкованных цитатах, явно несостоятельно (подробнее об этом в моей статье „Новая книга по истории литературы“—„Печать и революция“, 1926, кн. 2).

К стр. 227. Об исправлении „беззаконных“ стихов Тютчева см. мою статью „Тургенев—редактор Тютчева“ в сборнике „Тургенев и его время“, под ред. Н. Л. Бродского, М.-Петр., 1923.

ТЮТЧЕВ И ВЯЗЕМСКИЙ

Публикуется впервые.

Большинство цитат из Вяземского дано по полному собранию его сочинений в 12 т.т., изданному С. Д. Шереметевым. Однако ввиду неполной текстологической доброкачественности этого издания, ряд стихов приводится по первопечатным текстам. Из последних работ о Вяземском рекомендуем статью Николая Кутанова „Декабрист без декабря“ в сборнике „Декабристы и их время“, (М. 1932), в которой подобран богатейший материал для характеристики молодого Вяземского.

К стр. 236. Более или менее обследовано только воздействие на Тютчева поэзии Гейне. Несомненная связь Тютчева с творчеством немецких романтиков не столько изучалась, сколько декларировалась. Что же касается близости Тютчева к Державину, тоже больше только декларированной, то ее нужно понимать расширительно (со специфическими особенностями поэтики Державина поэзия Тютчева как раз имеет весьма мало общего), в смысле близости его творчества „высокой“, философско-одической струе последних десятилетий XVIII века, вообще.

К стр. 237. Презрительные отзывы Вяземского о „канцелярии“ см., напр., в т. I Полного Собрания сочинений, стр. 87, 91, 99 и др.

К стр. 237. См. Д. И. Завалишин, Записки декабриста, изд. 2-е, стр. 176.

К стр. 247. В примечаниях к письмам Тютчева кн. П. А. Вяземскому, напечатанным в I вып. „Мурановского сборника“, Мураново. 1928, комментатор, указывая, что Тютчев и Вяземский „встретились поздно“, относит их первую встречу к 1843 году. На самом деле уже в начале тридцатых годов они встречались в Мюнхене. Тютчев вспоминает об этих мюнхенских встречах в письме ко второй жене от октября 1853 г. („Старина и новизна“, кн. XVIII, стр. 57).

К стр. 249. Упомянутый нами комментатор писем Тютчева к Вяземскому (Мурановский Сборник, I) пишет: „Вяземскому принадлежат два послания к Тютчеву. Тютчев четырежды обращался к Вяземскому“. На самом деле, у них еще больше стихов, обращенных друг к другу: у Вяземского *три* „Вот и крещенские морозы“... Вам двум, вам спутникам той счастливой плеяды“... (П. А. Плетневу и Ф. И. Тютчеву) и „Твоя подстреленная птица“..., у Тютчева *шесть* (кроме названных в комментарии еще два: „Когда-то я была мабором“... и „Есть телеграф за наименьшем гог“... (см. „Новые стихотворения Тютчева“. Редакция и примечания Георгия Чулкова, М. Лгр. 1926 г.,

стр. 54 и 57). Помимо того у Вяземского имеется ряд стихотворений, обращенных к близким Тютчева: его жене, дочери.

К стр. 249. О советах Тютчева Вяземскому по поводу стихов последнего, см. письмо Тютчева к Вяземскому от 1851 г. „Муравьевский сборник“, 1, стр. 49, 54 и 61 и письма П. А. Плетнева к Вяземскому от 5 января и 7 апреля 1859 г. Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. III, стр. 470 и 480. В примечании к письму 1851 года указывается, что Вяземский не воспользовался предложенной Тютчевым поправкой к его стихотворению „Лес горит“: вместо „Там красный свой хребет и огненное жало“ на „Там красный *гребень* свой“... По-путно, желая ослабить факт этого неповиновения, комментатор указывает, что „шепетильный к своим стихам“ Вяземский не слушался даже и Пушкина. На самом деле Вяземский как раз наоборот *принял* поправку Тютчева, напечатав стихотворение при жизни (сборник „В дороге и дома“, М. 1852, стр. 269) с тютчевским вариантом. То, что в XI томе полного собрания сочинений Вяземского стихи напечатаны без поправки Тютчева, ничего не доказывает: последние томы вышли по смерти Вяземского, печатались по рукописям и черновикам и исполнены всяческих погрешностей и ошибок. „Не слушавшийся Пушкина“, Тютчеву Вяземский целиком подчинился.

Первые строки стихов Тютчева „На новый 1855 г.“ и Вяземского „1854 г.“, возможно, восходят к стихотворению Державина „На новый год 1781“ Особенно близко последнее стихам Вяземского:

Рассекши огненной стезею
Небесный синеватый свод,
Багряной облечен зарею,
Сошел на землю Новый Год.

Но если это и так, то влияние общего источника также служит выражением известной внутренней близости. Стихотворение Державина, как это отмечено Георгием Чулковым („Отроческое стихотворение Тютчева“, „Феникс“, кн. I, стр. 139-140), явно отразилось на юношеских стихах Тютчева „На новый 1816 год“.

К стр. 254. Слово биза—bise (северный ветер), видимо, показавшееся издателям тютчевских стихов непонятным русскому читателю и замененное ими словом буря (восстановлено по автографу только в избранном издании 1923 г. под редакцией Г. Чулкова), встречается и в стихах Вяземского; „Вот подуло черной бизой ...“ (Отъезд, 1862 г.). Последние строки их о Монблане также напоминают одву из строф тютчевского стихотворения „Утихла биза“:

Вяземский	Тютчев
... подъямься горделиво	А там в торжественном покое.
На престоле из серебра,	Разоблаченная с утра,—
Богом созданное диво	Сняет Белая Гора,
Блещет чудная гора.	Как откровенье неземное...

К стр. 255. С Варнгагеном фон Энзе, немецким писателем, знатоком и горячим пропагандистом русской литературы, в частности, Пуш-

кина, хорошо был знаком и Тютчев. Кстати, посвящено стихотворение Вяземского барону Аполлону Петровичу Мальтицу, русскому дипломату, как и Тютчев, жившему в Германии (поверенному в делах в Веймаре). Таким образом, тут не только имеем один и тот же образ, но и одну и ту же социо-психологическую сферу его применения.

К стр. 266. Обращаем внимание на близость некоторых мест тютчевской Mal'aria к одному из итальянских писем поэта К. Н. Батюшкова: „Здесь (в Неаполе—Д. Б.) от болот или испарений земли вулканической воздух заражается и рождает заразу: люди умирают как мухи. Но за то здесь солнце вечное, пламенное, луна тихая и кроткая и самый воздух, в котором таится смерть, благовонен и сладок“. (Письмо к А. И. Тургеневу от 24 марта 1819 г. Полн. собр. сочинений Батюшкова под ред. Л. Н. Майкова, т. III, стр. 549) Письмо было опубликовано в „Памятнике отечественных муз“ на 1827 г. и значит вполне могло быть известно Тютчеву.

БЛОК И АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

По Блоку нами использованы для нашей статьи (впервые опубликована в сборн. „О Блоке“, М. 1929; значительно расширена) два тома „Дневников“, „Записные книжки“, письма к родным и биографический очерк М. А. Бекетовой „Александр Блок“, 2-е издание „Academia“ 1930 г. Цитаты стихов выверены по вышедшим томам новейшего издания „Ленинградского Т-ва писателей“, по Берлинскому изданию „Алконост“ 1923 г. и по первым изданиям отдельных сборников.

О жизни и личности Аполлона Григорьева см. начало его автобиографии „Мои литературные и нравственные скитальчества“, М. 1915 г.; „Скитальчества“ включены также в книгу В. Княжнина „Аполлон Александрович Григорьев“, Петр. 1917 г., где собраны и представляющие исключительный интерес письма Григорьева, и в полное собрание сочинений и писем А. Григорьева, под ред. В. Спиридонова, Петр. 1918 г., из которого вышел в свет только один первый том с началом биографии Григорьева, принадлежавшей перу редактора; статья Блока „Судьба Аполлона Григорьева“ при издании его стихотворений 1915 г. Все стихотворные цитаты и тексты по этому изданию.

Приводим полностью запись Блока 1902 г. о Григорьеве:

Ап. Григорьев.

Песня художников.—Очень важно (формула).

Неразрывна цепь творенья—Экклезиаст. Вл. Гиппиус.

Песнь о розе.—Что наимнее и романтичнее? Лишь чистые сердцем могли петь три розы—дружбы, невинности и радости.

Что дух бессмертных горе веселит.—Григорьев между прочим уже чуял то обаяние „ложного“ стихотворного размера, который доведен теперь до брюсовского совершенства.

Дружеская песня.—Временами „странно“-чистый подъем. Искренен ли он?

Жизнь хороша—Языческое. Конец—уже побежденная скорбь и смерть.

Надежда. (Из Шиллера).—Выбор из Шиллера достоин нашего поэта.

Город.—Есть намеки.

Героям нашего времени.—Важное (стр. 56).

Комета.—Только бы не публицистика.

Божественное (из Гете).—Значенитые слова Гете.

Перемена (из Гете).—Гетевская „Перемена“ удивительна. Великий язычник.

Е.С.Р. Великолепно.

Женщина.

Из Гейне (жил был старый король). Там был старый король

Тоже Гейне (И тебя, любовь моя...).

Над тобою мне тайная сила дана.—Очень важное—особенно. Непременная у Григорьева вера в демонов (стр. 104—107—оба доброй ночи).

Расстались мы.—Знать и не знать—все равно.

Тайна скуки.—Ему зачтется это!

Обаяние.—К. Лавинии(?)

Волшебный круг.

*Отрывок из сказаний об одной темной жизни. III--*Лермонтовская песня.

*К...--*Песенность. Мистика (стр. 130).

Нет, за тебя молиться я не мог.

Зимний вечер.—Зимний вечер—душный.

А. Е. Варламову и звуки. (К. Варламову).—Прекрасно.

Олимпий Радин, VIII—В недосказанности большая мера,—и во всех стихах Григорьева—тонкое чутье.

Олимпий Радин, X.—Намеки на отдельное стихотворение. Очевидно—из действительности. Романтизм иногда бессмертен. Время.

Олимпий Радин, XI.—Конец рассказа превосходен и уже свободен от удушливого романтизма многих других страниц.

Песня духа над Хризалидой.—Хризалида—куколка.

Нет, не тебе идти со мной.—„Гордость“ еще Байронова. Она уже расплавилась теперь.

Призрак.—Рассудочно не все.

Очень важно (стр. 172, 173).

Вопрос.—Григорьев вообще рассудочный. Странной и часто тяжелой зрелостью веет от его стихов. Иногда загораются маяки, редко. И болотные огни он видел. Больной. Если он читал Анакреонта, то его влияние почilo на нем (Роза, Паллада, рожденная из головы Зевса).

ДЕРЖАВИН

Впервые в „Лит. энциклопедии“ Ком. Академии; значительно расширено.

Все цитаты—по академическому изданию сочинений с объяснительными примечаниями Я. Грота. т.т. I—IX, СПб.1864—1883; при нем подробнейший комментарий, словарь, обширная биография, библиография и т. п.; новое избранное издание, содержащее ряд новых пу-

бликаций. Лнгр., 1933 (см. мой отзыв на него в журн. „Художественная литература“ 1933, № 10, стр. 46—50).

АЛЕКСАНДР БЛОК

Впервые в „Лит. энциклопедии“ Ком. Академии.

Основные материалы те же, что указаны в примечании к статье „Блок и Аполлон Григорьев“; подробнее о трагедии по-октябрьского Блока см. в моей статье „Александр Блок и современность“, „Красная Нива“, 1931 г., № 22.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Впервые в „Лит. энциклопедии“ Ком. Академии. Дополнено и переработано.

Основные источники: сочинения Брюсова (все издания); биографии: в „Русской литературе XX в.“, изд-во „Мир“, Лнгр., т. I; в сборнике „Валерию Брюсову“. М. 1924 г.; „Из моей жизни“, М. 1927 г.; „Дневники“ (1891—1910 г.), М. 1927 г.; „Письма Брюсова к Перцову.“ *Лечим.* Империализм, как высшая стадия капитализма. Сочинения, 3-ье изд., т. XIX.

Уже после того, как соответствующие листы настоящей книги были отпечатаны, удалось выяснить, что стихотворение „Родина“ было опубликовано Шпицером по списку, сделанному М. И. Семевским (в составленном им в 1857 г. рукописном „Сборнике поэтических и прозаических произведений различных авторов“). После публикации Шпицера сборник был перелан вместе со всем архивом Семевского в рукоп. отдел. Института русской литературы Академии Наук СССР. Однако показать его, ввиду неразобранности архива Семевского, нам не смогли, Редактор „Русской старины“ М. И. Семевский—фигура достаточно авторитетная. Тем не менее отсутствие автографа, конечно, усиливает сомнение в принадлежности „Родины“ Венезитинову. Но, если даже „Родина“ ему и не принадлежит, это не меняет существа нашей концепции, сообщая только облику „подлинного Венезитинова“, как он возникает в результате критического пересмотра всех сюда относящихся фактов, меньшую резкость, большую „притушенность“.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
Судьба Батюшкова	7
Творческий путь Пушкина	43
Значение Пушкина	121
Подлинный Веневитинов	139
Творчество Тютчева	180
Тютчев и Вяземский	236
Блок и Аполлон Григорьев	269
Державин	301
Александр Блок	323
Валерий Брюсов	341
Примечания	365

Важнейшие опечатки

Страница	Строка	Напечатано	Надо читать
15	12 снизу	большую	большую
21	17 снизу	проштого	прошлого
48	5 сверху	сеиле	стиле
53	1 снизу	феодалнойбуржуазной	феодалной и буржуазной
145	3 сверху	Нарышкына	Нарышкина
157	3—4 сверху	„Завещание“	„Утешение“
163	4 снизу	шпицов	шпицей
165	13—14 сверху	воспламенными	воспламененными
175	5 снизу	„Эгмонда“	„Эгмонта“
188	5 сверху	старше	старшей
242	16 сверху	дворянин,	дворянина,
244	9 снизу	плеском	блеском
308	7 сверху	доспевания	воспевания
323	12 снизу	за нее. Что	за нее, что
352	13 снизу	и, все „напевы“	— „все напевы“

К ЧИТАТЕЛЯМ

Издательство обращается ко всем читателям с просьбой о присылке отзывов на эту книгу. Просьба к библиотечным работникам доложить издательству данные, характеризующие спрос читателей, высказываемые мнения (если производится коллективное обсуждение—желательно получить протоколы, резолюции и т. п.), а также сведения о профессиональном и возрастном составе читателей этой книги.

Все отзывы и материалы направлять по адресу: „Москва, Тверской бульвар, 25, издательство „Советская литература“.

Отв. редактор *Ф. И. Левич*. Технический редактор *А. Г. Макеев*.

Сдано в производство 14 VI-33 г. Подписано к печати 1/XI-33 г.
Формат бумаги 82×110¹/₃₂. Печатных листов 23³/₄. Тираж 5 000 экз.
С. Л. № 131, Уполномоченный Главлит № Б—55 292.

1-я Гостиполитография Крымполиграфтреста, Симферополь.
Салгирная, 23. Заказ № 2081.

