



В СОЗВЕЗДЬЕ
ПУШКИНА



**В СОЗВЕЗДЬЕ
ПУШКИНА**





*Попечительский совет
Пушкинского музея
в Нижнем Новгороде*

В СОЗВЕЗДЬЕ ПУШКИНА

Публичные лекции профессора

В.А.ГРЕХНЕВА

в музее Н.А.Добролюбова

Нижний Новгород
Издательство "БЕГЕМОТ"
1999

**ББК 84(2Рос-Рус)
Г79**

Составитель и автор
предисловия

В.Ю.Белоногова

Художественное
оформление

Ю.А.Коротков

Грехнев В.А.

Г79 В созвездье Пушкина. Публичные лекции.
Составитель В.Ю.Белоногова. – Нижний Новгород:
Рекламное издательство “Бегемот”, 1999. – 96 с.

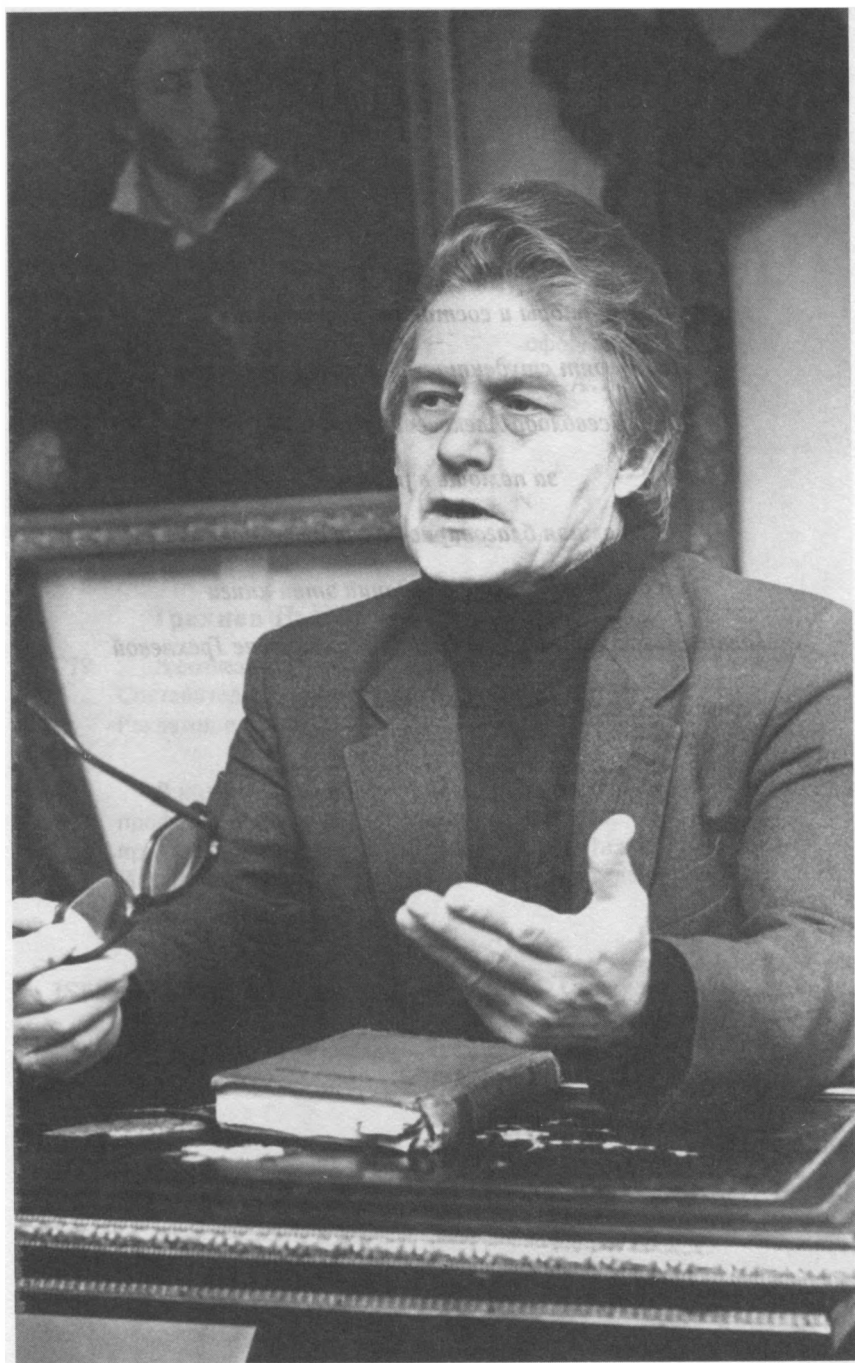
В книгу вошли публичные лекции известного пушкиниста, профессора Всеволода Алексеевича Грехнева, прочитанные в музее Н.А.Добролюбова в Нижнем Новгороде. Издание приурочено к 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина.

ISBN 5-901086-03-1

© Оформление.
Рекламное издательство
“БЕГЕМОТ“, 1999

*Инициаторы и составители этой книги
благодарят студентов-филологов, учеников
Всеволода Алексеевича Грехнева,
за помощь в работе.*

*Огромная благодарность за душевное
и деловое участие в издании этой книги
Галине Львовне Гуменной, Галине Михайловне Грехневой
и Ларисе Всеволодовне Грехневой.*



ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В созвездье Пушкина. Это название нашему циклу придумал сам Всеволод Алексеевич. Он задумывал его очень широко. У меня сохранился его рукой набросанный план, в котором около двадцати имен. В первом разделе – пушкинские современники, друзья, однокашники. Во втором он собирался говорить о тех, кто подхватил эстафету пушкинского направления в поэзии, о русских поэтах второй половины XIX века – Тютчеве, Фете, Майкове, Ап. Григорьеве, Иннокентии Анненском. К 1999 году, году 200-летия А.С. Пушкина, предполагалось выйти на разговор о самом Пушкине (он так и сказал: выйти на разговор о Пушкине). Такой была логика этого замысла.

Я не знала Всеволода Алексеевича Грехнева как преподавателя, потому что училась в другом городе. Я увидела его впервые на Болдинских чтениях. И даже в свойственной этой конференции обстановке “неформального пушкиноведения”, объединяющей пушкинистов из разных городов и весей, почувствовала его “особость”, он не просто говорил о времени Пушкина, он, казалось, в нем жил.

Как-то я позвонила ему, чтобы посоветоваться по поводу одного пушкинского четверостишья, которое хотела вывести эпиграфом тематической полосы в своей газете. Последнюю строчку во всех советских изданиях опускали. И состоялся один из тех разговоров, которые долго потом вспоминаешь и обдумываешь. Потом было несколько коротких интервью. Тогда я впервые услышала от него в свой адрес странный, на первый взгляд, комплимент: “Вы – нетипичный журналист”. А спустя несколько лет, читая его книгу “Мир Пушкинской лирики”, не удержалась – позвонила с благодарностью. Результатом этого звонка стала незабываемая встреча. Видно, звонок этот совпал с естественной в период выздоровления (а тогда, летом 1995 года, болезнь действительно отпускала его) потребностью в человеческом общении.

Один знакомый тележурналист не зря говорил мне: “Записывай впечатления о ярких событиях своей жизни сразу, потом детали сотрутся”. Наша с Всеволодом Алексеевичем двухчасовая прогулка по Кузнечихе была для меня ярким событием. Но записей не осталось. О чем мы говорили? О Лотмане, которого я тогда боготворила, а он относился к нему объективно. О симфонической музыке, которая питала и лечила его лучше всего на свете (не в филармоническом зале, где надо, по его словам, следить

за выражением своего лица, чаще он слушал ее дома, где осталась изумительная коллекция аудиокассет).

Очень важным для меня было то, что именно с ним первым я поделилась тогда своими мыслями о создаваемом в Нижнем Пушкинском музее. О том, что не музеем двух дней пребывания Пушкина в нашем городе он должен стать, а музеем города Пушкинской поры, типичного русского губернского города NN, куда прибыл знаменитый путешественник и где его, совсем как потом у Гоголя, приняли за тайного ревизора. Попыткой увидеть глазами Пушкина Нижний Новгород начала прошлого века. Его людей, его улицы, его историю. “Конечно, передать атмосферу его времени в данном месте – это значит говорить о нем, о Пушкине”, – сказал тогда Всеволод Алексеевич.

И только получив его благословение и автограф в книге с пожеланием “счастья под Пушкинской звездой”, я пришла в Добролюбовский музей, в лоне которого создавался Пушкинский музей, чтобы, подняв свои записи болдинских лет, снова заняться Пушкиным. Чтобы сидеть в архивах, чтобы собирать для музея вещи пушкинского времени, чтобы работать над выставкой “Пушкин и нижегородское дворянство”.

В самом начале января прошлого года Всеволод Алексеевич позвонил мне с просьбой передать в Пушкинский дом в Петербурге, куда я отправлялась в командировку, две последних своих книжки. Но до поезда оставалось уже слишком мало времени, я не успевала к нему заехать. Это был последний раз, когда я слышала его голос. 29 января его не стало. От первого нашего телефонного разговора по поводу пушкинского четверостишья до этого последнего прошло, я подсчитала, 12 лет. Но как же мало за эти 12 лет было счастливых часов общения, как много не сказано и как много не услышано!..

Идея цикла лекций для широкой публики промелькнула уже во время памятной нашей кузнечихинской прогулки. Мне казалось, он ощущал тогда, став лауреатом премии Нижнего Новгорода, потребность сделать что-то именно для этого города. В самом начале следующего 1996 года он позвонил мне с предложением открыть цикл лекций “В созвездье Пушкина” в нашем музее. Обширный план цикла, начав с творчества поэтов пушкинской плеяды, должен был к юбилейному 1999 году вывести на разговор о самом Пушкине.

Из всего задуманного состоялись только шесть встреч, шесть воскресных публичных лекций профессора Грехнева в музее Н.А. Добролюбова, которые проходили с февраля по ноябрь 1996 года (с перерывом на лето). Всего шесть – о Баратынском, о Вяземском, о Кюхельбекере, о Денисе Давыдове, о Жуковском и Батюшкове. На магнитной пленке остались только четыре последних. Никогда не прощу себе, что только на третью лекцию принесла магнитофон. Но я знала, что Всеволод Алексеевич этого не любит, и долго не решалась, хотя потом, по его просьбе, переписывала их на пленку ему самому – пригодились для работы.

Слабая, сугубо любительская запись сохранила сухой “сердечный” кашель. Дело в том, что даже эти шесть лекций дали ему нелегко. Здоровье после обширного

инфаркта полностью не поправилось. Об этом же говорила и Галина Михайловна, жена профессора, – каждая из этих встреч стоила ему дорого.

Публика, которая собиралась на лекции в уютном “добролюбовском” зале, – публика очень стабильная и благодарная, была вместе с тем очень разнородна. Тут были и старожилы Пушкинского клуба, и студенты-филологи, школьные учителя и поэты-любители, музейщики и пенсионеры, вузовские преподаватели (причем не только гуманитарии, но и “технари”) и даже профессора. Наверное, непросто было каждый раз, ориентируясь на зал, решить, уделить ли сегодня больше внимания романтической истории Маши Протасовой например, если речь шла о Жуковском, или остановиться на философских аспектах духовного пути поэта. О том, что это было непросто, я знаю только потому, что выходя вместе из музея, мы обычно делились впечатлениями. И меня поражала самокритичность и неудовлетворенность собой опытного лектора-профессионала и по-настоящему крупного ученого. Впрочем, сказанное относится уже скорее к личности этого человека. Как слушатель свидетельствую: на каждой из этих лекций был найден тот самый единственно верный тон, и скучно не было никому – ни школьнику, ни профессору.

Говоря о каждом поэте, он говорил словно о близком себе человеке, духовно близком и хорошо знакомом лично. И всякий раз это была оригинальная трактовка образа, очень часто не совпадающая с официально принятой в литературоведении точкой зрения. Умение “рассказать человека” – не биографию его и не содержание творчества, а именно человека – это вообще дар исключительный. С подачи Грехнева все они переставали быть для нас поэтами “второго плана”, каким, в общем-то, всегда было принято считать и Кюхельбеккера, и Батюшкова, и Вяземского. Разве нет? Теперь каждый предстал перед нами яркой обаятельной личностью, умнейшим человеком (впрочем, только такие, наверное, и могли быть в друзьях у Пушкина).

Высокий стиль его речи, музыка неповторимого тембра его голоса завораживали так, что, следя за его мыслью, многие, начав конспект, забывали записывать. Кстати говоря, работая над этой книжкой, составители встали перед сложной проблемой. Законы устной речи не всегда совпадают с законами речи письменной. Расшифровывая магнитную запись связного устного потока, я ловила себя на том, например, что не могу разбить его на абзацы. Но хотелось, чтобы и в напечатанном виде сохранился стиль “говорения” Грехнева. Точно так же долго советовались, печатать ли стихи, которые в обилии читал Всеволод Алексеевич во время лекции о том или ином поэте. Ведь перепечатанные на бумаге строки не дают представления о том, как он их читал. О том, как Грехнев читал стихи, надо говорить отдельно.

Поэтому, публикуя здесь читанные им строки, мы полагаемся на память читателя, на то, что слышавшие его раньше, “узнают” здесь его “голос”, голос замечательного человека, жившего и живущего под созвездьем Пушкина.

Валерия БЕЛОНОГОВА



ВАСИЛИЙ ЖУКОВСКИЙ

Представление о Жуковском как о предшественнике Пушкина складывалось десятилетиями. Помните статью Белинского “Сочинения Александра Сергеевича Пушкина”? Вы встретите там замечательное утверждение: без Жуковского не было бы Пушкина. Какая-то грань истины в этом есть, безусловно. Но в такой же степени было бы справедливо сказать, что Пушкина не было бы, например, без Державина, без Батюшкова, без Карамзина и так далее. И воспринимать Пушкина как некий механический продукт всех этих слагаемых было бы неверно. Потому что Пушкин в истории русской словесности подобен взрыву; и не все здесь можно объяснить предшественниками; причинами такого эволюционно-литературного порядка. Вообще появление гения в искусстве этим объяснить нельзя. Он неразлагаем на составные, которыми являются его предшественники. Имея это в виду, давайте попробуем взглянуть на Жуковского как на самобытного яркого поэта с огромным дарованием, независимо от художественного развития Пушкина; как на художника, который открыл в русской поэзии совершенно необжитые художественные пространства; как на художника, который значителен сам по себе, даже безотносительно к Пушкину. Он оплодотворил многое в истории русской

художественной литературы позднейших времен. У него есть своя литературная традиция. И с этой точки зрения размеры таланта и значение Жуковского предстанут совсем в ином свете.

Но вначале все-таки я позволю себе коснуться темы взаимоотношений их с Пушкиным. Коснуться именно вначале, чтобы к этому больше не возвращаться. Тема “Жуковский и Пушкин” открывает особый тип отношений. Они не сводятся к тому определению, которое запечатлено самим Жуковским в знаменитой надписи “Победителю-ученику от побежденного учителя”. Учителем, наставником Пушкина Жуковский никогда не был. Да, он ввел Пушкина в общество “Арзамас”, благословил его, он первый в русской литературе понял истинное значение Пушкина. “Гигант” – это слово, которое является итогом его первых впечатлений от знакомства с ранней лицейской поэзией Пушкина, – оно ведь многое определяет.

Жуковский как добрый гений является в самые роковые и трагические минуты пушкинской судьбы. Примеров тут более чем достаточно. Жуковскому, Александру Ивановичу Тургеневу и Чаадаеву, но большей частью именно Жуковскому, обязан он смягчением того жесточайшего удара судьбы, который выпадает в биографии Пушкина на начало 20-х годов. Александр I ведь хотел сначала сослать нашего поэта в Сибирь, в ссылку. И только участие в судьбе Пушкина Жуковского каким-то образом смягчило бешенство монарха, и судьба его была направлена по иной стезе.

Далее, в 1824 году, когда обостряются до крайности отношения между Пушкиным и его отцом, опять появляется Жуковский – в роли умиротворителя. Я просто перечисляю факты, сейчас не углубляясь в них, всего этого можно будет коснуться, уже имея дело с судьбой Пушкина. Я хочу только сказать, что итогом этого обострения могло быть самое драматическое, самое неожиданное в судьбе Пушкина, потому что Сергей Львович зашел весьма далеко. Он обратился с апелляцией к монарху, где говорил, что сын его пытался побить. Фантастическое преувеличение, но оно могло сыграть в судьбе Пушкина роковую роль.

Вспомним 1834 год, когда Пушкин пытался освободиться от той явно почетной, но на самом деле непомерно тяжелой ноши, которой было его камер-юнкерство, стеснявшее его жизнь в эту пору. Может быть, предчувствуя, к чему его поведет дальше судьба в придворной колее, он пытается освободиться от этого, подав в отставку. И снова на горизонте появляется Жуковский, пытаюсь отвести его от ложного шага, а это был действительно ложный шаг на тот момент. Жуковский пытается отговорить Пушкина от него.

Это такая канва отношений, которая характеризует чисто человеческое участие Жуковского в судьбе Пушкина. Дело, разумеется, к этому не сводится. Было ведь и иное, художническое соучастие, которое тоже предмет особого разговора. Времени у нас немного, и я назову только один факт, достаточно любопытный и, быть может, вам неизвестный. Это особый случай в судьбе творческих отношений Пушкина и Жуковского, которые в начале двадцатых годов, когда Пушкин в ссылке, идут только в русле переписки. Это случай, когда Жуковский очень тактично, чрезвычайно неназойливо пытается отвлечь Пушкина от демонических пристрастий. Речь идет о

стихотворении Пушкина “Демон”. Оно начинается строками: “В те дни, когда мне были новы все впечатленья бытия...”. Пушкин посылает его Жуковскому в письме и получает чрезвычайно любопытную оценку, в которой нет и тени менторства, нет каких-то явных попыток отвлечь Пушкина от стези, которая Жуковскому всегда была чужда. Я имею в виду этот демонический байронизм.

“Поздравляю тебя с твоим “Демоном”, – пишет он Пушкину. – К черту черта – таков теперь твой девиз”. Между тем, это сказано о стихотворении, которое не дает какого-нибудь явного представления о том, что Пушкин именно в этот момент стремится распрощаться с демоническим скепсисом, обуявшим его в 1823 году.

Здесь можно говорить о чем? О поразительной пронизательности Жуковского, о его эстетической пронизательности. Он увидел в стихотворении нечто такое, что, может быть, было недоступно художественному зрению самого Пушкина. Что именно? Давайте посмотрим. Он увидел в этом стихотворении момент отчуждения от демонической традиции. Сама мифологизация демонического образа есть акт этого психологического отщепления, выведения того, что мучило в тайне Пушкина в эту пору; вовне и попытка, если не аналитически, то внешним образом представить себе вот это злоторное начало демонического отрицания. Вполне вероятно, что Пушкин этого не заметил.

Отношение Жуковского к байроническому направлению в поэзии, к которому отчасти примкнул Пушкин в начале двадцатых годов, было, как я уже говорил, чрезвычайно неблагоприятным. Невзирая на то, что Жуковский перевел “Шильонский узник” Байрона. Но “Шильонский узник” – это произведение, где как раз как бы затухает эта самая демоническая стихия, где мироощущение героя близко если не к покаянию, то во всяком случае к чему-то похожему на покаяние. Произведение огромного значения в глазах того же Пушкина. Прочитав перевод “Шильонского узника”, Пушкин заявил, что Жуковский “в бореньях с трудностями – силач необычайный”. И это свидетельство того, что в двадцатые годы Жуковский, не принимая байронизма, однако же высказывает... ну не то чтобы терпимость, а такую меру объективности, которая не сковывает его же творческих возможностей в обращении с явлениями, далекими его мироощущению. Жуковский в этом смысле вообще был необыкновенно широк духовно. Он мог что-то не принимать, но это непринятое входило в его кругозор всегда.

Мы еще не представляем себе полную меру серьезности и глубины его мироощущения. Может быть, в какой-то мере на степень этой серьезности и глубины намекают не так давно ставшие для нас доступными материалы из библиотеки Жуковского, описанные в двухтомнике, обнаруженном в книгохранилище Томского университета. Какая глубина мысли и какой охват важнейших духовных явлений времени! Какое поразительное по глубине проникновение в эстетику и философию немецкого романтизма! Так что он был не просто созерцателем, а к такой мысли подталкивает, на первый взгляд, его поэзия. Он еще, к тому же, и мыслитель. Кстати, статьи, написанные им, например статья “О нравственной пользе поэзии”, дают возможность понять, насколько сильным был этот интеллект.

На этом моменте я закрываю тему “Пушкин и Жуковский”. Потому что пора нам уже перейти хотя бы к краткой попытке определить, в чем все-таки значение Жуковского в истории русской поэзии и что же он такое открыл, чего до него не знали.

Он открыл два необжитых пространства, два материка в истории русской лирики, которые можно обозначить в сущности двумя словами. Эти слова – Воспоминание и Невыразимое. Никогда русская поэзия не знала (до Жуковского) такой утонченной поэзии Памяти, поэзии Воспоминания. Да и не только, пожалуй, русская поэзия. И никогда, разумеется, русская поэтическая речь не пыталась с такой страстной устремленностью проникнуть в тот мир человеческих эмоций, который недостижим внешнему взору. Никто до Жуковского так драматически остро не почувствовал возможности разрыва между словом и переживанием. Возможности, которая является вполне реальной стихией нашей душевной жизни. Если сказать, что без этого не было бы Пушкина, такое утверждение действительно имело бы смысл.

Что значит, что Жуковский открыл поэзию Воспоминания? Он, совершив это открытие, подключился к мировой истории философии и культуры. Не нужно думать, что это было открытие, совершенно неведомое земным. Дело в том, что никто в русской поэзии к этой terra incognita еще не приближался. Поэзия Воспоминания Жуковского заставляет вспомнить о той глубине мировой традиции в истории философской мысли, которая восходит к Платону, к его представлениям, определяемым понятием Анамнезис – припоминание души о том идеальном мире, где пребывают вечные идеи и вечные первообразы.

Я сейчас не хочу утверждать, что Жуковский был знаком с философией Платона. Для этого оснований нет. Но эта платоническая идея несколько раньше прошла через посредничество немецкого романтизма. Немецкие романтики подхватили ее. И, в частности, такой выдающийся немецкий романтик, как Новалис. В его романе “Генрих фон Офтердингер” есть любопытная и символическая в этом отношении сцена, прямым образом касающаяся того, как романтики представляли себе мир Минувшего в свете платонических представлений, о которых я говорил. Герой этого произведения Генрих встречает юное существо, удивительным образом напоминающее его умершую возлюбленную. Между ними возникает разговор странный и таинственный. “Куда мы идем?” – вопрошает Генрих. “Все время домой”, – отвечает эта девушка. Что значит – все время домой? Это значит, что вся жизнь, весь смысл ее, в представлении романтика Новалиса, как и в представлении Жуковского, есть неуклонное возвращение к себе. К себе, так сказать, идеальному. К себе, чей идеальный первообраз запечатлен в юности, в детстве. И вот этот-то поворот идеи, эти поэтические возможности, которые немецкие романтики уже извлекли из философии платонизма, чрезвычайно близки сердцу и музе Жуковского. Потому что везде, где бы мы ни обнаруживали у него тему Воспоминания, везде мелькают минувшие образы, которые кажутся идеальным воплощением былого. Оттесненные, полузабытые. Везде воскресает неуловимый дух Минувшего, музыка его.

Ну, скажем, стихотворение “Цвет завета”, чем-то напоминающее по своей структуре знаменитое пушкинское стихотворение “Цветок” (“Цветок засохший, безуханный...”). Тем, что и там, и тут мысль отталкивается от внешнего предмета: “цветок засохший, безуханный” у Пушкина, “былинка полевая, цвет завета” у Жуковского. Возникает совершенно естественный композиционный ход, когда, оттолкнувшись от этой внешней подробности, мысль и воображение поэта идут вглубь:

Он [цвет завета] вспомнит вам союза час священный,
Он возродит вам прошлы времена.
О сладкий час! о вечер незабвенный!
Как божий рай цвела там сторона.
Безоблачен был запад озаренный,
И свежая на землю тишина,
Как ясное предчувствие сходила;
Природа вся с душою говорила,
И к нам тогда, как Гений, прилетало
За песнею веселой старины
Прекрасное, что некогда бывало
Товарищем младенческой весны;
Отжившее нам снова оживало,
Минувших лет семьей окружены,
Все лучшее мы зрели настоящим;
И время нам казалось нелетящим.
И *верная* была незримо с нами...
Сии окрест волшебные места,
Сей тихий блеск заката за горами,
Сия небес вечерних чистота,
Сей мир души, согласной с небесами,
Совсем была, как таинство, слита
Ее душа присутствием свяственным,
Невидимым, но сердцу откровенным.
И нас *ее* любовь благословляла.
И ободрял на благо тихий глас...
Друзья, тогда Судьба еще молчала
О жребиях, назначенных для нас;
Неизбранны на дне *ее* фиала,
Они еще таились оный час;
Играли мы на тайном звуке света...
Тогда был дан вам мною *цвет завета*.

Так возвращается к исходному пункту эта цепь воспоминаний Жуковского. И вы видите, что перед вами не просто какой-то сиюминутный индивидуальный срез переживаний, что было бы естественным встретить у Пушкина. Совершенно очевидно, что его стихотворение “Цветок засохший, безуханный” таит в себе энергию этой минуты неулетающего душевного состояния. У Жуковского другое. Оттолкнувшись от чисто внешнего импульса, его мысленный взор уходит в такие глубины Минувшего, которые затрагивают целостный образ. Жуковский стремится создать именно этот целостный образ. Минувшее как мир предстает перед нами. И это легко доказать на том же самом стихотворении. Смотрите, здесь перед нами такое созерцание души или такое созерцание памяти душевной, когда в итоге возникает некая панорама минувшего. На этой панораме есть свои вершины. Они обозначены у Жуковского очень характерно. Он всегда так делал. Он перебирает в большинстве своих стихотворений какие-то общие стихии, первые моменты духовного опыта, или “душевные атомы”, как он чрезвычайно точно и глубоко сказал в своем дневнике.

Ему надо дать общечеловеческий срез былого, а не индивидуальный. То, о чем здесь идет речь, касается решительно любого сознания. И в этом смысле лирика Жуковского, конечно, насыщена общечеловеческим опытом. Она дальше отлетает от этой неповторимой, быстротекущей минуты, которая вызывает к жизни лирическое чувство.

Минувшее, Былое, Воспоминание, Очарование – эти слова многократно повторяются у Жуковского. И стоит ему нажать на такую клавишу, какой является любое из этих слов, – звучат полновзвучные аккорды. Эти аккордные, сквозные, звездные слова, узлы композиции, опорные точки в стихотворении Жуковского, впитывая в себя энергию лирического переживания, наполняются какими-то особыми обертонами, какой-то внутренней музыкой.

Замечательней всего, что Жуковский вызывает эту музыку иным способом, чем, скажем, Афанасий Фет:

Как мошки с зарею крылатые звуки толпятся,
С любимой мечтою не хочется сердцу расстаться,
Но свет вдохновенья печален средь будничных терний.
Былое стремленье далеко, как отблеск вечерний.
Но память былого все крадется в сердце тревожно.
Ах, если б без слова сказаться душой было можно!..

Это стихотворение Фета написано в сороковые годы. Здесь иной способ извлечь эту таинственную музыку Минувшего. Несколько более размыта словесная ткань этого стихотворения. Здесь нет той характерной для Жуковского наклонности определенными словами, разросшимися до широты символа, обозначать какие-то вехи Минувшего. Самая размытость лирического стихотворения и даже размытость слова, которую мы встречаем у Фета, тоже может создать музыкальный эффект. Во всяком случае, лирика Бальмонта, например, именно таким способом и создавала

ощущение музыки. Конкретика здесь уже не столь важна. В поле зрения здесь могут входить какие-то общие отшлифованные, сжатые поэзией формулы. В них притаилась скрытая экспрессия, они давно забыты, но стоит их включить в новом контексте, и они снова начинают оживать. Короче говоря, есть разные формы, разные способы воссоздания этой музыки былого.

Почему Жуковский так прикован был к Минувшему? Почему именно Жуковскому открылась эта необжитая прежде страна Былого? Да потому, что самый ход судьбы, самый склад и строй ее подталкивал его к поэтизации Минувшего. Я сейчас не могу уходить в биографический слой этой судьбы, к деталям, которые здесь требовалось бы воскресить. Но вся его судьба складывалась таким образом, что воспоминание, минувшее были для него единственной отрадой. Это и все, что связано с кругом его отношений с Марией Протасовой, с детством, которое было у Жуковского двойственным с точки зрения его значения в судьбе. Двойственным в том смысле, что здесь было и счастье, и поэзия, связанная с возможностью общения с совсем еще юной, почти девочкой, его племянницей Машей Протасовой. И в то же время здесь было ощущение неуюта, чужеродности среды, в которой он жил.

Отношения с семейством Протасовых были у него достаточно родственные. Мадам Протасова была сводной сестрой Жуковского. Но вместе с тем он не мог воспринимать его как свое родное семейство в полном значении этого слова. Много драматического было в этой истории. Замужество Марии Протасовой, попытки Жуковского вырваться в Дерпт, куда она уехала, и в то же время запрет, который он сам себе ставит на этом пути. Потому что нельзя тревожить спокойствия любимого существа. Это влечение в Дерпт и эта боязнь Дерпта постоянно сквозят в переписке Жуковского. Недаром же он предупреждает Александра Ивановича Тургенева: “Не бойся за меня Дерпта”. Кстати, именно в этом письме прорывается на свет формула, рожденная Жуковским: “Моя музыка молчит”. Музыка души молчит.

Воспоминание Жуковского всегда меланхолично. Оно соединяет в себе и свет, и тень, как подобает всякой меланхолической эмоции. Тут надо сказать, что не Жуковский ведь открыл меланхолию как предмет лирического изображения, а Карамзин. У него есть стихотворение, которое так и называется – “Меланхолия”.

О Меланхолия! Нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!

Я только две эти строчки вспоминаю, затем чтобы вы поняли, что меланхоличное переживание двойственно. Оно, действительно, соединяет (я думаю, каждый по своему личному душевному опыту прекрасно это знает) в себе печаль со странной и неожиданной отрадой, оно включает в себя некое самоуслаждение печалью. И об этом знали давно. Шекспир, например, знал. В его комедии “Как вам это понравится?” меланхолик Жак, сидящий под деревом над озером седым, – это почти классическая фигура меланхолика. Она появится потом и у Пушкина в лицейские годы. И почти в

таким же варианте – над озером святым. Это пушкинское выражение разворачивается в реальную картинку, воплощенную в комедии Шекспира.

Жуковский не был первооткрывателем Меланхолии, что ничуть его не ущемляет. Это тема вечная. Но он сообщил своему Воспоминанию неповторимый меланхолический колорит, где печаль всегда играет какими-то отблесками света, к чему неизбежно примешивается чувство услады, где все это в конце концов закреплено лирической музыкой, льющейся из строки в строку мелодией, которая слышится в стихотворении Жуковского “Песня” (“Минувших дней очарованье...”). Оно было широко известно публике ну хотя бы потому, что был написан романс Михаила Пяркова, который редко, но все-таки исполняется и сейчас. Это стихотворение чрезвычайно показательно для художественного строя элегий Жуковского.

Минувших дней очарованье,
Зачем опять воскресло ты?
Кто разбудил воспоминанье
И замолчавшие мечты?
Шепнул душе привет бывалой;
Душе блеснул знакомый взор;
И зримо ей минуту стало
Незримое с давнишних пор.

О, милый гость, святое *Прежде*,
Зачем в мою теснишься грудь?
Могу ль сказать: *живи* – надежде?
Скажу ль тому, что было, – *будь*?
Могу ль узреть во блеске новом
Мечты увядшей красоту?
Могу ль опять одеть покровом
Знакомой жизни наготу?

Зачем душа в тот край стремится,
Где были дни, каких уж нет?
Пустынный край не населится,
Не узрит он минувших лет;
Там есть *один* жилец безгласный
Свидетель милой старины,
Там вместе с ним все дни прекрасны
В единый гроб положены.

В миниатюрном варианте здесь, в сущности, повторяется то же настроение, что и в “Цвете завета”. Жуковский предпочитал персонифицировать Былое. Этими

персонализациями отрады, тишины, счастья насыщены его лирические композиции. А здесь это предстает перед нами вообще в парадоксальной форме.

В первой строфе Незримое должно, кажется, округлиться в реальный облик живой человеческой души. И что же мы встречаем вместо этого в следующей строке?

О, милый гость, святое *Прежде...*

Так вот, оказывается, к какому центру стягиваются все эти олицетворяющие, персонализирующие приметы. Оказывается, это всего лишь некая общая стихия, как бы общий образ Былого. То, что он у Жуковского всегда оставался неопределенным, как раз и создавало ощущение чарующей и таинственной музыки Прошедшего.

“Воспоминание” напрямую связано и с тем вторым знаком, с тем вторым понятием, которым я вначале пытался определить природу лирического дарования Жуковского. С Невыразимым. Именно в Минувшем, именно в этой сфере духовного бытия и рождается плодотворнейшее для поэзии ощущение Невыразимого. Нет даже возможности определить, насколько впервые для русской поэзии было это почувствованное Жуковским состояние души, которая ищет и не находит слова и которая, устремляясь к нему, продвигаясь к нему, все дальше и дальше проникает в глубину человеческого сердца.

Многие русские поэты XIX века осознают невозможность абсолютного выражения духа человеческого. Тютчев в своем стихотворении “Silentium!” даже призывает к молчанию. И все-таки самое это осознание было плодотворным для русской лирики. Ведь есть люди, которые не представляют себе всей глубины этой внутренней музыки и этих тайных напластований сердца человеческого. Есть поэты-словесники, как в свое время с некоторой долей уничижения выражались о Пушкине русские символисты. Вячеслав Иванов, если мне память не изменяет, писал о том, что Пушкин безбоязненно все стремится обозначить словом, и в этом есть определенная доля ограниченности. Да, есть поэты-словесники, хотя, разумеется, уж не Пушкин, он-то как раз понимал, насколько глубока и таинственна та тайная вязь ощущений, которая никогда не всплывает на свет окончательно.

Толстой в “Истории вчерашнего дня” в который раз сделает то же самое открытие, когда он будет писать, что есть много ощущений, не доступных разуму, но доступных сердцу нашему. Не ручаюсь за точность цитаты, но у Толстого сказано: “Сердце видит яснее и зорче, чем разум, что происходит в нем же самом”. Короче говоря, в истории поэзии неоднократно возникает потом это открытие невыразимой стихии. У истоков этого открытия стоит Жуковский.

Мы говорили с вами о немецких романтиках. Они чувствовали это в душе человека, разумеется, раньше Жуковского. Но они пытались отделаться от Невыразимого особым способом, посредством иронии. Так называемой гениальной аналитической иронии, суть которой заключается в следующем. Я попытаюсь объяснить это с некоторым огрублением, может быть, но не искажая суть дела. Мы с вами сами пытаемся иронизировать, хотя иным это искусство и не дано. Тут же была

совершенно особая ирония, которая как раз возникала на ощущении Невыразимости души, росла именно на этом чувстве и на том ощущении, что слово неподатливо грубо, что оно всегда оказывается уже душевного переживания человека. Нужно было дать знать об этой грубости и неподатливости слова. Каким образом? С помощью иронической ужимки, интонационной ли или еще каким-то другим способом, посредством усмешки речевой, физиономической, какой угодно. С помощью усмешки и гримасы, которая давала понять, что вы произносите слово, не соответствующее этому движению души. Стало быть, вы как-то возвышаетесь над собственным же словом. И даете понять, что за душевным движением стоит нечто другое, чего вы не хотели бы выразить прямо или что действительно невыразимо.

Этот путь немецких романтиков был, с точки зрения поэзии, путь не самый плодотворный. В романе Гофмана вы можете встретить образчик такой иронии, скажем, в “Житейских воззрениях Кота Мурра”. В той сцене, где гофмановский Крейслер разговаривает с принцессой Ядвигой и Юлией. Там возникают грубые пассажи романтического гения, прикрывающего этими грубостями бурю, которая в это время разыгрывается в его душе. Это тоже форма романтического героя.

Жуковский, наткнувшись на Невыразимое, действует иными, неироническими способами. Он идет к нему, пытаясь схватить и запечатлеть его в поэзии, он идет к нему другим путем. Форсируя музыкальное начало лирического произведения. В стихотворении “Минувших дней очарованье...” музыкальность очевидна. Как это делается? Одни и те же слова переходят из произведения в произведение, но в разных произведениях они попадают в разное словесное окружение. И каждый раз на эти слова брошен как бы иной свет. Естественно, что они разрастаются по своему смысловому объему во время движения из стиха в стих. Так ведь? Слово “минувшее”, например. Сама по себе экспрессивная внутренняя форма этого слова нами не ощущается. Слово как бы обеднено, это понятийный знак, не более. Но мы чувствуем, как это слово, странствующее из стихотворения в стихотворение, начинает пропитываться у Жуковского какой-то живой, чувственной кровью, как за ним открывается целый мир. Оно растет в своем смысловом объеме и вырастает в конце концов в символ. И таких символов много. И они тоже творят эту музыку Невыразимого.

На этих интонационно-мелодических путях Жуковский пытался впервые ввести в поэзию те эмоции, которые, с его точки зрения, являются неизреченными. Он и сам в жизни чувствовал натиск этих ощущений, непонятных, тревожащих иногда его самого своими неожиданными стихийными наплывами. Ну, например, в письме своей приятельнице, странствуя по Швейцарии, он пишет, как однажды в один миг он испытал целую бурю ощущений, как вдруг нахлынуло на него в единый миг все, что было в Минувшем, как множество образов мелькнуло перед его глазами. Вот это переживание, которое сродни Откровению (потому что Откровение есть познание истины сейчас и сразу), и пережито было Жуковским. Это свидетельствует о том, что перед нами в его поэзии реальность, которую он сам неоднократно переживал и которую он тщетно пытался выразить в музыке лирического слова.

Мы с вами прикоснулись, по крайней мере, к двум, с моей точки зрения существенным, метам в лирике Жуковского. Но нужно сказать еще об одной, которая как раз могла бы убедить вас, что Жуковский отнюдь не был отрешенным от внешнего мира самосозерцателем духа своего, не принимающего в расчет ничего, кроме души. А о Жуковском ведь так и говорили: Жуковскому, мол, все душа и все о душе. И, вроде бы, это так и было. Советские исследователи тоже потом пытались воспринимать художественный мир Жуковского как нечто замкнутое, раз и навсегда отринутое от мира внешнего. И этому, по мнению многих, угрожает философский солипсизм, потому что поэтом не признается якобы предметная плоть реальности. Она у него перекрыта энергией сердца, через нее сквозит, переливается дух человеческий, затемняя предметные оболочки мира, вещественную плоть его. Не совсем это так.

Жуковский был ведь еще и художником, художником чрезвычайно даровитым. Жалко, что не собраны его карандашные рисунки до сих пор. А он ведь, странствуя, постоянно делал зарисовки окрестностей. Он в любую поездку брал с собой альбом. Тютчев, например, вспоминает о том, что Жуковский пытался всегда зарисовывать увиденное.

Короче говоря, речь идет о втором и сильном даровании, которое имел Жуковский, — о даровании живописца. Я хочу сказать, и это не нужно даже доказывать, что дарование это было невозможно без острого взора, схватывающего живописные подробности ландшафта. Острота этого чисто живописного зрения, которым обладал Жуковский, запечатлена и в его лирике. Вот ведь в чем дело. И когда, скажем, Гоголь характеризовал элегию Жуковского “Славянка” как точную живопись, говоря, что тут абсолютно точно запечатлены ландшафты Павловска и что эти ландшафты разрезаны как бы анатомическим ножом, то это, по-моему, совершенно верное определение того, насколько зорок был художественный взор Жуковского в лирике.

Давайте убедимся в этом хотя бы на цитате из той же самой “Славянки”. Сразу скажу, что здесь этот павловский ландшафт воплощен в динамических перепадах освещения, в движении сумерек, которые постепенно нарастают, постоянно меняя освещение ландшафта. Есть целый ряд контрастов между теневыми и открытыми пространствами, в которых разливается вечерний свет. И, наконец, все это стихотворение завершается вдруг неожиданным как бы падением окрестностей в ночь, мгновенным падением той завесы ночи, которая уже совершенно размывает все формы и все очертания.

В элегиях Жуковского это происходит не единственный раз. Нередко он начинает с изображения внешних предметов, как будто вводных контуров, ну, скажем, в элегии “Вечер”, известного вам прекрасно по романсу. Ясно, что ход этот повторяется у Жуковского неоднократно. Начинается с фиксации предметной, вещественной, потом мысль переходит к каким-то полуфантастическим видениям, которые просыпаются в человеке с падением тьмы. Жуковский вообще склонен к вечерним ландшафтам, как, впрочем, к ним были склонны и немецкие романтики (“Гимны к ночи” Новалиса, пейзажные полотна Каспара-Давида Фридриха, в

особенности живопись Фридриха, выдающегося немецкого живописца, впервые открывшего в истории живописи символический ночной и вечерний пейзаж, художника, с полотнами которого Жуковский был знаком, у него даже были эти полотна). Все это дает возможность оценить ландшафт “Славянки” в свете вроде бы традиционных романтических увлечений ночью, сумерками, но, однако, обогащенных у Жуковского поразительной силой чисто живописным зрением:

То вдруг исчезло все, окрест сгустился лес;
Все дико вокруг меня: и сумрак, и молчанье;
Лишь изредка, струей сквозь темный свод деревьев
Прокравшись, дневное сиянье

Верхи поблеклые и корни золотит;
Лишь, сорван ветерка минутным дуновеньем,
На сумраке листок трепещущий блестит,
Смушая тишину паденьем...

И вдруг пустынный храм в дичи передо мной;
Заглохшая тропа; кругом кусты седые;
Между багряных лип чернеет дуб густой
И дремлют ели гробовые.

Вспоминанье здесь унылое живет;
Здесь, к урне преклонясь задумчивой главою,
Оно беседует о том, чего уж нет,
С неизменяющей Мечтою.

Все к размышленью здесь влечет невольно нас;
Все в душу томное уныние вселяет;
Как будто здесь она из гроба важный глас
Давно минувшего внимает...

Я остановил ваше внимание только на том моменте, когда однократно совершается в стихотворении этот переход от внешнего ландшафта к каким-то теням, полупризракам, которые готовы к появлению завершающей полуфантастической уже явно картины. Но в этом стихотворении эти переходы многократны – от света к тени, от зримого вещественного мира к миру души и к фантазии, которые растут в этом мире воображения ночью. Но дальше:

И вдруг открытая равнина предо мной;
Там мыза, блеском дня под рошей озаренна;
Спокойное село над ясною рекой,
Гумно и нива обнаженна.

Все здесь оживлено: с овинов дым седой,
Клубясь, по браздам ложится и редеет,
И нива под его прозрачной пеленой
То померкает, то светлеет...

Представлять себе Жуковского как поэта, замкнувшегося в мире души, было бы несправедливо. Где и в чем сосредоточен для него основной круг поэтических ценностей? Ну, разумеется, в уединенном мире человеческого сердца, который сам по себе является для Жуковского самым надежным убежищем. Почему? Да потому что это мир, питающийся своей внутренней энергией, потому что этой внутренней энергией души, сердца, памяти, воображения лирический герой Жуковского обладает в избытке. И, по Жуковскому, каждый человек может, в принципе, сосредоточить в себе все эти богатства внутренней душевной энергии, создав неодолимый заслон для ударов судьбы. Все это так, но величайшими ценностями были для Жуковского еще и природа, и поэзия. О природе мы только что говорили.

Теперь следует сказать, как Жуковский воспринимал поэзию. Это восприятие было таковым, что оно до сих пор подает и прежде подавало повод к недоразумению. Вот одно из таких недоразумений, касающееся того, как поэзия у Жуковского относится к его религиозности. Здесь мы попытаемся сблизить религиозное чувство Жуковского и его восприятие искусства. Повод для этого сближения подает сама лирика поэта, но истолковывается это не всегда точно. Даже в лучшей, как мне кажется, работе по истории философии, написанной профессором Зенковским, там, где речь идет о Жуковском (это всего несколько страниц), автор этой книги склонен упрекать поэта в эстетизме по отношению к религии.

Каждый раз, когда возникают такие развороты толкования, обычно прибегают к памятным декларациям в поэзии Жуковского, которые вы находите в ряде его произведений: “жизнь и поэзия – одно”, “поэзия есть Бог в святых мечтах Земли”... Вторая из этих деклараций в большей степени смущает профессора Зенковского, который полагает, что здесь отодвинута в сторону идея Бога и на первый план выходит мысль о поэзии как единственном божестве. Но все зависит от того, как мы расставим логические акценты. “Поэзия есть Бог в святых мечтах Земли...” Мне кажется, что ударение здесь падает на слово “Бог“, и не могло быть у Жуковского иначе. То есть поэзия-то и значительна для него предчувствием, предощущением Божества, прежде всего. Никакого эстетизма тут нет и в помине. Хотя Жуковский, конечно, более свободно относится к религиозному идеалу, нежели Николай Васильевич Гоголь, например. У того-то религиозность была сопряжена с постоянным душевным напряжением, да еще с таким напряжением, которое самое художественное творчество готово было расценить в

сороковые годы как чисто религиозный мессионерский акт, по сути дела. На этом и растет духовная трагедия Гоголя, когда речь идет о его метаниях между ортодоксальной, схимнической религиозностью и побуждениями творчества, которые подавить в себе Гоголь так и не смог. Но вот этого напряжения, этой борьбы, этой попытки истолковать искусство только в свете религии у Жуковского вы все-таки не найдете.

Его отношение к религии было органично, свободно и вместе с тем оно допускало возможность и необходимость художественного сотворчества с Богом. Об этом будут писать русские философы (Бердяев, в особенности) значительно позднее. Искусство никогда в глазах Жуковского не было какой-то преградой на пути религиозного мироощущения. Кстати, и Гоголь так думал до последних своих страдальческих метаний. В статье “Об односторонности в русском театре” Гоголь пишет нечто такое, под чем свободно, тотчас мог бы подписаться Жуковский. Он говорит о Пушкине, о том, что Пушкина иные хотели бы видеть простым перелагателем священных текстов. Но не в этом задача поэта. Он рассуждает, на первый взгляд, чрезвычайно странно. Искусство пока еще в его глазах не противоречит религиозным представлениям о мире, поскольку оно покоится на идеалах истины, добра и красоты и поэтому естественно безболезненно смыкается с этими религиозными идеалами. Так думал, во всяком случае, Жуковский и так веровал неуклонно всю жизнь. Никогда для него здесь не возникало проблемы, никогда он не воспринимал в свете столкновения эти ценности. С этой точки зрения, мы отвергаем всякие упреки Жуковскому в эстетизме, в возобладании художнического начала в отношении к религии. Жуковский обладал естественно органичной мерой в понимании религии, в отношении к религиозным и художественным ценностям. И эта природная мера была не благоприобретенной, а заложенной в составе души.

Собственно говоря, на этом можно было бы и закончить. В заключение хотел бы прочесть одно из замечательных стихотворений Жуковского, написанное в двадцатые годы прошлого века. Оно имеет отношение и к той материи, о которой мы говорили. Я имею в виду отношение Жуковского к байроническим веяниям в поэзии. И к тому, о чем речь шла в завершающем нашу лекцию эпизоде, — о взаимоотношениях религии и искусства у Жуковского.

Это стихотворение прекрасно. Оно доказывает, насколько все-таки талант Жуковского был неувядаем даже в двадцатые годы, когда многие уже пытались толковать о том, что Жуковский как поэт, в сущности говоря, выдохся. В особенности почему-то декабристски настроенная публика была склонна к такого рода разговорам. Может быть, отчасти потому, что близость Жуковского ко двору смущала многих.

Пушкин так отреагировал на эти, с его точки зрения, дерзкие рассуждения о Жуковском в письме Рылееву: “Зачем нам кусать груди кормилицы нашей? Затем, что зубки прорезались?” Но это питалось уже побочными по отношению к литературе, чисто мировоззренческими причинами, сквозившими среди публики, определенным образом настроенной. Этим объяснялся и скепсис по отношению к Жуковскому как к писателю. Кстати, он ведь продолжал писать и в тридцатые, и даже в сороковые годы. И за лирикой пойдут переводы из Гомера, замечательные переводы, составившие целую эпоху в истории перевода.

Стихотворение называется “Море”:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бездной твоей.
Ты живо, ты дышишь смятенной любовью,
Тревожною думой наполнено ты.
Безмолвное море, лазурное море,
Открой мне глубокую тайну твою:
Что движет твое необъятное лоно?
Чем дышит твоя напряженная грудь?
Иль тянет тебя из земных неволи
Далькое светлое небо к себе?..
Таинственной, сладостной полное жизни,
Ты чисто в присутствии чистого его:
Ты льешься его светозарной лазурью,
Вечерним и утренним светом горишь,
Ласкаешь его облака золотые
И радостно блещешь звездами его.
Когда ж собираются темные тучи,
Чтоб ясное небо отнять у тебя –
Ты бьешься, ты воешь, ты волны подымаешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу..
И мгла исчезает, и тучи уходят,
Но, полное прошлой тревоги своей,
Ты долго вздымаешь испуганные волны,
И сладостный блеск возвращенных небес
Не вовсе тебе тишину возвращает,
Обманчив твоей неподвижности вид.
Ты в бездне покойной скрываешь смятенье,
Ты, небом любясь, дрожишь за него.

Это море у Жуковского – оно ведь не совсем романтическое, если сравнивать его символику с символикой моря в стихотворении Пушкина “К морю”, например. Там море – символ первозданных, необъятных глубин бытия, это стихия и так далее. Здесь – другое. Самое желание Жуковского как бы опрокинуть эту стихию в небо, самая мысль, которой рождено стихотворение о соотношении этой стихии с небесами, самое влечение этой бурной бездны, знаменующей собой необъятность души человеческой, самая обращенность к ней – все это, конечно, непривычно для поэзии XIX века .

О стихах можно было бы продолжать разговор и дальше. Но давайте на этом остановимся.



КОНСТАНТИН БАТЮШКОВ

Я начну с того, что попытаюсь все-таки разобраться в причинах, почему Батюшкова часто воспринимали “в профиль”, как он сам выразился, и никто не смотрел в лицо. Горькая фраза, которая высказана, видимо, как раз в связи с литературным отношением к нему, потому что в житейском-то смысле его всегда воспринимали самым доверительным образом. Он не вызывал отталкивания как личность, как человек. Напротив, он притягивал к себе окружение, в которое попадал, всегда.

Это был в светском обществе достаточно светский человек, можно даже сказать, идеал “дю ком иль фо”, воспользуемся этим словечком, к которому часто прибегал Толстой в повестях “Детство”, “Отрочество”, “Юность”, характеризуя стремление молодого своего героя Николеньки Иртеньева. Так вот речь идет не о том, что он вызывал недовольство в обществе, речь идет о другом. Когда он говорил, что его воспринимали “в профиль”, а не “в фас”, он имел в виду, что его воспринимали в литературном отношении односторонне, как создателя только анакреонтической поэзии. Причем этот образ Батюшкова-эпикурейца с годами все более и более заслонял всю сложность, объемность и драматизм его личности. Дело в том, что

Батюшков даже на Пушкина производил впечатление человека, который, начиная с определенной черты, сходит с привычной литературной колеи и устремляется не туда, куда следует.

Есть послание Пушкина к Батюшкову, написанное по следам их первого знакомства. Знакомство это произошло в лицее в 1815 году, они встречаются, разговаривают, делятся литературными планами. И Батюшков, и Пушкин друг от друга в восторге. И вот, однако же, результатом этой встречи является послание, которое начинается словами:

Философ резвый и пиит...

Вы обратите внимание, пожалуйста, на эту строчку: это та самая характеристика, которая сориентирована на уже сложившийся литературный образ Батюшкова, на тот образ, который проступает в его антологической поэзии, в его подражаниях древним, его подражаниях Касти, Андре Шенье.

“Философ резвый” – согласитесь, в самом этом сочетании слова отталкиваются друг от друга.

Видимо, всерьез Пушкин никак не мог воспринимать Батюшкова как философа, даже вот в таком эпикурейском контексте. И в этом же послании Пушкин почти на правах реминисценции цитирует те условности по-своему яркого, пестрого мира, который создан был Батюшковым в стихотворении “Мои пенаты”, стихотворении, оставившем неизгладимый след в русской поэзии, произведении, ставшем композиционной моделью для многих посланий Пушкина. Пушкин подхватывает даже условное имя возлюбленной поэта Лилеты:

Лилету в свой шалаш зови,
И ярких звезд при бледном свете
В уединенном кабинете
Слезами счастья грудь прекрасной,
Любовник милый, орошай...

Вот образ, который создан с оглядкой на антологическую поэзию Батюшкова.

Так Батюшков и остался в представлении многих современников эпикурейцем и создателем антологических стихотворений в те годы, когда в его сознании произошла острейшая кризисная ломка. Уже в 1812 году Батюшков не тот, что был прежде. По следам 1812 года им написано знаменитое стихотворение “К Дашкову”, в котором есть строчка, достаточно интересная в определенном отношении:

А ты, мой друг, товарищ мой,
Велишь мне петь любовь и радость
...
При страшном зареве столицы...

Это обращение к Дашкову говорит о том, что побуждение двигаться в той самой более эпикурейско-анакреонтической лирики, о которой идет речь, исходило от близких друзей, недовольных помрачением картины мира, которое вдруг открывается в поэзии Батюшкова. Совместить эти две ипостаси Батюшкова-трагического поэта (а он выступает, начиная с этой черты, поэтом трагическим, который вообще необычен на фоне поэзии того времени глубиной и силой трагизма), соединить вот эту трагически-сумрачную ипостась с образом Батюшкова-эпикурейца не смог среди современных литераторов, окружавших Батюшкова, никто. Так он и вошел в русскую поэзию XIX века прежде всего как великолепный сочинитель русских антологий, причем первооткрывателем этого жанра.

Пора присмотреться к Батюшкову с точки зрения всей полноты и трагичности этой личности, этого духа. Это был трагический поэт не только по настроению и идеям его поздней поэзии. Это был единственный по трагизму поэт, по трагизму личной судьбы, потому что никогда, пожалуй, судьба так сильно не ударяла ни по одному из русских писателей, если иметь в виду, что Батюшков тридцать лет провел в состоянии почти полного помрачения ума, лишь изредка приходя в себя в минуты просветления. И в эти-то минуты просветления, должно быть, осознавая весь трагизм своего существования.

Ну и теперь после этого вступления пора посмотреть на Батюшкова и его поэзию в свете его судьбы. Речь идет в данном случае не просто о биографии, речь идет именно о судьбе. Батюшков был среди немногих поэтов России начала XIX века, в творчестве которых возникает особая философия судьбы. Рядом с ним мог еще стоять только Жуковский, чье творчество тоже сопрягается с представлениями о судьбе Поэта. Но это вопрос особый, и я сейчас не буду его касаться. Давайте просто посмотрим, как складывается жизнь Батюшкова и как развивалось его творчество.

Батюшкову было с детства неуютно, он этот неуют будет чувствовать на протяжении всей жизни. Очень рано умерла его мать. Семейство было большое, отец – человек бесхозяйственный, и, может быть, было даже известным благодеянием судьбы и случая, что Батюшков учился в частных пансионах. В двух частных петербургских пансионах, из которых мало что вынес, кроме разве что прекрасного знания языков, и это оказалось в дальнейшем благодетельным для его литературной биографии. Он прекрасно изучил немецкий, английский, французский язык. Несколько позднее, под воздействием выдающегося русского поэта и историка М.Н. Муравьева, в семейство которого скоро попадет, Батюшков изучит и латинский язык.

Изучение французского и латинского языка побудило Батюшкова, если хотите, к выбору кумиров. Причем этот выбор литературных кумиров знаменателен в том отношении, что Батюшков в качестве идеала избрал в истории мировой поэзии таких поэтов, которые по судьбе своей удивительным образом предрекали весь строй будущей батюшковской судьбы. Здесь можно только подивиться прозорливости его.

Он выбрал в качестве идеала итальянского поэта Торквато Тассо, автора знаменитой поэмы “Освобожденный Иерусалим”. Он читал Тассо постоянно, он вспоминал, что даже во время военных действий, в частности в Швеции, во время

русско-шведской кампании, он возил с собой в седле томик “Освобожденного Иерусалима”. По злосчастному стечению обстоятельств потеряв его, он в отчаянии пишет Вяземскому, чтобы тот поскорее выслал ему эту книгу. Потом, когда он познакомится с Николаем Ивановичем Гнедичем (это произойдет несколько позднее, в ту пору, когда Батюшков будет служить в департаменте народного просвещения бок о бок с Гнедичем), они как клятву друг другу дадут обещание: Гнедич – перевести “Илиаду”, Батюшков – “Освобожденный Иерусалим”. Николай Иванович Гнедич выполнил свое обещание, хотя его перевод “Илиады” растянется на двадцать лет. Но это судьбоносное начинание, которое определяет миссию и значение Гнедича в литературе.

Гнедич начинает переводить александрийским стихом, он очень скоро поймет, что этот стиль не соприсроден для “Илиады” Гомера, бросит достаточно далеко продвинувшийся перевод, но через три года вернется к нему, начнет переводить гекзаметром и узаконит русский вариант гекзаметра, как немецкий поэт Фосс узаконил немецкий вариант гекзаметра.

А вот дела у Батюшкова пойдут несколько сложнее. Он переведет одну песню “Освобожденного Иерусалима” Торквато Тассо, и дальше его терпения не хватит, и он оставит перевод. Это, кстати, интересная страница в русской культуре. У Торквато Тассо в России появился новый поклонник. В тридцатые годы профессор Московского университета Степан Петрович Шевырев начнет переводить “Освобожденный Иерусалим” Тассо и выполнит этот перевод. Но это было отступление, которое я сделал, коснувшись мыслей о поэтических кумирах Батюшкова.

Итак, Торквато Тассо. У Батюшкова есть стихотворение “Умиравший Тасс”, которое он снабжает пространном комментарием, что само по себе необычно, это ведь, между прочим, десятые годы, когда в поэзии эта склонность комментировать стихи уже вроде бы исчерпала себя. Раньше некоторые подробности позволяя себе комментировать даже Карамзин. Вы видите это в сносках и комментариях к его отдельным стихотворениям. В начале XIX века это уже как бы не в моде.

Тем более поразительно, что Батюшков дает достаточно широкий очерк биографии Торквато Тассо, и когда читаешь это приложение к стихотворению “Умиравший Тасс”, начинаешь понимать, что его волновало в судьбе итальянского поэта. Прежде всего она отмечена была резкими трагическими переломами бытия – пребывание Торквато Тассо в доме умалишенных по повелению герцога Феррарского, затем неожиданный триумф освобождения, триумф, в котором участвовала вся Италия, и совсем неожиданное его самозаточение в монастыре, обещание кардинала после смерти Торквато Тассо построить ему мавзолей, обещание неисполненное; смерть Торквато Тассо и надгробный камень с простой надписью: “Здесь покоится Торквато Тассо”. Видимо, во всех этих грозных волнах бытия любимого поэта Батюшкову чудилось что-то, предсказывающее его собственную судьбу.

Но Батюшкова привлекала еще и другая поэтическая личность. Это была личность, уже причастная к античному бытию. Это был поэт Овидий. Судьба Овидия

тоже совпадала со складом судьбы Батюшкова. У того и другого были судьбы страннические. Отношения Овидия с Августом и Мecenатом складывались сначала благополучно, потом раздор, потом ссылка Овидия в Тавриду, скитальчество его. Все это как-то попадало в колею вечных странствований самого Батюшкова.

Он вечно тосковал по дому. Эта тоска отчасти была удовлетворена в молодости, когда он попадает в семейство Михаила Никитовича Муравьева, человека замечательного и до сих пор недооцененного. Достаточно сказать, что за все советское время вышло только одно его собрание сочинений, которые оставили неизгладимый след в истории русской культуры, след, которым отмечено целое десятилетие в истории. Муравьев – это человек, который вечно стремился к познанию, неутоленная жажда знаний постоянно сжигала его ум. Он не имел систематического образования, некоторое время пробыл в Московском университете. Но стечение житейских обстоятельств требовало служения вдали от Москвы. Затем он оказывается в архангельских землях, в местах, связанных с именем Ломоносова. Я хочу сказать, что жажда познания была в нем истинно ломоносовская.

Из Архангельска он пишет своему приятелю, все еще учившемуся в Московском университете. Познания его были огромны, причем это были самостоятельно добытые знания, которые намного дороже формальных. Он являет собой литературный мост между двумя эпохами – эпохой XVIII и XIX столетий. Он писал в разных жанрах: басни, сатиры и так далее, но самое драгоценное в его наследии – это сравнительно поздняя лирика, когда Муравьев становится поэтом не то чтобы карамзинского склада, скорее уж карамзинисты оглядывались на Муравьева. Он оказывается поэтом, который смотрит в даль русской литературы. Его точка зрения на мир совершенно особая. Это точка зрения частного человека, который погружен не в прелести частного бытия (такое знала и поэзия карамзинистов, это будет потом ценить и Пушкин). Частный образ жизни для него как бы фон, на котором в поэзии Муравьева возникают прозрения о глубочайших вопросах людского существования. Это медитативная философская поэзия, но пронизанная личностной точкой зрения, что, в общем, необычно для поэзии XVIII столетия.

Ясно, что Батюшков что-то ухватил в поэзии своего любимца. В доме у Муравьевых вечно была публика изысканная. Муравьев, который начинал свою судьбу с достаточно скромной карьеры, вдруг взлетел неожиданно, как это часто бывало в XVIII столетии, – вот эта неожиданная стремительность взлета судеб, пребывавших у подножия жизни. И, как это всегда случалось, здесь тоже вмешался какой-то благодетель, который обратил внимание на Муравьева. Благодаря этому он был приближен к государю. При Павле I он становится воспитателем наследников Александра Павловича и Константина Павловича. Манера этого воспитания интересна тем, что Муравьев пытался привить, как это ни удивительно, и тому, и другому интерес к трудам французских просветителей: Мирабо, энциклопедисты французские... Этот интерес не привился, уж в особенности Константину Павловичу не привился. В сознании Александра он оставил след. Но благородство, отвага и смелость этого начинания были оценены. Вот таков был Муравьев.

В этом “муравейнике”, как сам Михаил Никитович именовал свой дом, словно в Ноевом ковчеге, было каждого по паре (кого тут только не было: гувернантки, губернеры, слуги, которые чувствовали себя абсолютно свободно, но при этом никогда не впадали в лакейскую расхлябанность). Здесь Батюшкова любили, ценили его литературный дар, который там скоро почувствовали. Благодаря Муравьеву Батюшков устраивается в департамент народного просвещения. Здесь сталкивается с интереснейшими личностями, о которых тоже нужно сказать хотя бы несколько слов. Ну, например, об авторе книги “Трактат о просвещении России”, которую будут потом усиленно штудировать декабристы. И.П. Пнин был человеком редкого ума, чрезвычайно свободен в общении, раскован. Кроме того, что он был письмоводитель департамента, он был еще главою Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, в которое при его поручительстве в скором времени, представив стихотворение, именуемое “Сатира”, вступил и Батюшков. Стихотворение это до нас не дошло. Вообще, многие литературные произведения Батюшкова безвозвратно утрачены. И вероятности, что они когда-нибудь найдутся, нет никакой.

Батюшков оказался в кругу людей, близких ему по духу. В этом обществе были личности, которые оставили след в российском просвещении. Кроме Пнина, был еще знаменитый в будущем филолог Александр Христофорович Востоков, который начинал как поэт. Здесь был сын Радищева Николай Радишев. Замечательно, что членам этого общества удалось тайком опубликовать главу из “Путешествия из Петербурга в Москву”, не выставляя, разумеется, имени Радищева. Короче говоря, свободолобивый дух этого общества, конечно, наложил определенный отпечаток на сознание и поведение Батюшкова.

“Я пишу, как живу, и живу, как пишу, – говорил Батюшков, – свободно и свободно”. Потом этот девиз Батюшковым неукоснительно соблюдался в жизни. Подхватит и повторит это Александр Сергеевич Грибоедов.

Еще одна личность выдвигается на первый план в молодости Батюшкова. Это личность тоже замечательная. Это в будущем президент Российской академии художеств Алексей Николаевич Оленин. Он сменил в этой должности графа Строганова, человека отменной доброты, уважавшего художников и тоже оставившего яркий след в истории Академии художеств. Кстати, при Строганове русские художники начали ездить в Италию, и образовалась когорта русских художников, с которыми Оленин познакомился во время своей службы в Неаполе в конце десятых годов. Но не о Строганове речь, а об Оленине.

Он был военный инженер. Службу свою бросил, увлекался словесностью, искусством, был прекрасным рисовальщиком: появившиеся тогда трагедии Владислава Алексеевича Озерова, такие, как “Эдип в Афинах” или “Галл”, выходили с рисунками Оленина. И вообще, в душе Оленина был культ Владислава Озерова. Интерес к древностям, здесь нужно отметить, – это, может быть, главное, что дает вспомнить об Оленине, потому что Оленин знал древние языки. И он стимулировал интерес Батюшкова к античным древностям. Это фон и почва, на которой

появляются стихотворения Батюшкова, именуемые “Подражания древним”, иначе антологическая поэзия Батюшкова. Вот с нею и пора, наконец, познакомиться.

Батюшковская антологическая поэзия вся была открытием. Скажут: а анакреонтические песни Державина? Антологический цикл Державина, который появился в начале 800-х годов и вроде бы предшествовал по логике вещей батюшковским подражаниям древним? А дело в том, что державинские эти подражания древним – совсем не подражания древним. Это нечто совершенно особое. Это ряд стихотворений, написанных в анакреонтическом духе, как бы объединенных единым образом, анакреонтическим мироощущением, но соединяющих детали русского быта с деталями и атрибутикой античного мира. Державин никак по складу дарования не мог, видимо, отключиться от русского бытия, и одно из стихотворений этого цикла называется очень характерно – “Анакреон на печке”. Анакреон – один контекст, контекст древности, печка – естественно, напоминание о России.

У Батюшкова совсем иное. Батюшков чувствует дух и склад античного мироощущения глубоко и тонко. Правда, в отличие от Пушкина, который тоже в начале 20-х годов создаст свои подражания древним, Батюшков ставит в изображении этого античного бытия особый акцент не на духовном, а больше на материальном. Вы увидите это, когда я прочту несколько пьес Батюшкова, которые относятся к жанру антологической поэзии. Но дело в том, что это, во-первых, акцент очень тонкий, во-вторых, он никоим образом не покушается на основы античного мироощущения, ибо античное мироощущение не знало разрыва между материальным и духовным. И поэтому телесное в античном мироощущении было живым овеществлением духа. И не сладострастным поэтом, вроде Парни, выступает Батюшков в своих стихотворениях. Здесь за материальным всегда чувствуются веяния человеческой души. Это, как правило, всегда какие-то яркие, подвижные, динамичные сцены, где человеческое чувство предстает перед нами в каких-то материальных своих проявлениях. Что же представляет собой эта антологическая поэзия Батюшкова?

Вот одно из стихотворений под названием “Выздоровление”. Есть определенная биографическая история, которая таится за этим стихотворением. Эта история, случившаяся с ним самим, тщательно загрифована Батюшковым. Но речь идет о том, что Батюшков испытал сам, находясь в Риге раненый после Гельсбергского сражения, когда российское воинство потерпело сокрушительное поражение в 1807 году, потерпело в большой степени из-за неосмотрительности генерала Беникса, который не успел воспользоваться первоначальным успехом в сражении. Батюшкова ранило, и потом эта рана будет сильно сказываться на протяжении всей жизни. Пуля попала ему в ногу, срикошетила в таз и, видимо, задела спинной мозг. Можно представить себе, каково это было человеку, который, как он сам говорит, прошел три войны и все на коне.

Итогом этих событий оказалось его пребывание в Риге, где его, раненого, оставили. По дороге он, видимо, испытывал страшные мучения, трясясь в телеге. Но зато в Риге он оказался в рукотворном раю в семействе немецкого коммерсанта

Бюгеля, самого удачливого коммерсанта в Риге. За Батюшковым ухаживали, как за Богом. В комнате, где он лежал, специально расставляли цветы. Это спокойное, добродетельно-бюргерское, отчасти даже, может быть, филистерское семейство с по-немецки размеренным строем бытия было, однако, для Батюшкова воплощением его мечты о доме. Здесь его лелеяли, любили. Каждый вздох его принимался в расчет. А, кроме того, в семействе этом росла прелестная дочь, в которую он влюбился. Так вот след этой влюбленности и остался в стихотворении “Выздоровление”.

Кстати, когда Пушкин напишет свое “Выздоровление” (у него есть такая вещь, созданная в лицейские годы), то совершенно ясно, что это будет факт своеобразного соперничества с Батюшковым. Рассматривать “Выздоровление” Пушкина как след влияния Батюшкова на Пушкина мы не вправе, потому что стихотворение Пушкина лишено каких бы то ни было следов ученичества. Это разные вещи.

Как ландыш под серпом убийственным жнеца
Склоняет голову и вянет,
Так я в болезни ждал безвременно конца
И думал: Парки час настанет.
Уж очи покрывал Эреба мрак густой,
Уж сердце медленнее билось.
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,
Казалось, солнце закатилось.
Но ты приблизилась, о жизнь души моей,
И алых уст твоих дыханье,
И слезы пламенем сверкающих очей,
И поцелуев сочтанье,
И вздохи страстные, и сила милых слов
Меня из области печали,
От Орковых полей, от Леты берегов
Для сладострастия призвали.
Ты снова жизнь даешь; она твой дар благой,
Тобой дышать до гроба стану.
Мне сладок будет час и муки роковой:
Я от любви теперь увяну.

Последняя строчка, по-моему, портит впечатление от стиха, потому что в ней есть оттенок ложной светской вульгарности. Но в целом все это стихотворение прекрасно. И вы видите, что житейский случай, кстати, здесь совершенно очищен от какой бы то ни было бытовой, а тем более рижской атрибутики. Происходит гримировка этого конкретного жизненного события в другом направлении. Все это загримировано под драгоценную для Батюшкова античность. Совершенно ясно, что дело тут не просто в деталях, не просто в том, что здесь “Орковы поля и Леты берега”, тип мироощущения античный.

Это еще ошутимее становится, когда читаешь стихотворение “Элизий” Батюшкова:

О, пока бесценна младость
Не умчалася стрелой,
Пей из чаши полной радость
И, сливая голос свой
В час вечерний с тихой лютней,
Славь беспечность и любовь!
А когда в сени уютной
Мы услышим смерти зов,
То, как лозы винограда
Обвивают тонкий вяз,
Так меня, моя отрада,
Обними в последний раз!
Так лилейными руками
Цепью нежною обвей,
Съединим уста с устами,
Душу в пламени излей!
И тогда тропой безвестной,
Долу, к тихим берегам,
Сам он, бог любви прелестной,
Проведет нас по цветам
В тот Элизий, где все тает
Чувством неги и любви,
Где любовник воскресает
С новым пламенем в крови,
Где, любясь пляской граций,
Нимф, сплетенных в хоровод,
С Делией своей Гораций
Гимны радости поет.
Там, под тенью миртов зыбкой,
Нам любовь сплетет венцы
И приветливой улыбкой
Встретят нежные певцы.

В чем сказывается этот колорит античного отношения к миру? Да, разумеется же, в представлении о смерти. Здесь нет смерти в том понимании, в каком представление о смерти укоренилось в эпоху христианства и в более поздние времена. Здесь смерть воспринимается не как уничтожение, исчезновение, и даже не как путешествие в какой-то совершенно иной мир, мир ада или рая, если взять христианский вариант представления о смерти. Здесь смерть воспринимается как инобытие, причем вы

легко заметите, что это инобытие воссоздано по тем же самым канонам, которые привычны для бытия. Это есть нечто иное, как повторение, по сути дела, бытия. Такое восприятие как раз свойственно древним мироощущениям. Создается впечатление, что антологическая поэзия Батюшкова не знает утрат и ударов судьбы, не знает смерти. Мир вечной любви и красоты. Это и есть, по сути, своеобразная поэтическая утопия, которую никто и не пытался соизмерить с реальностью. Это соизмерение исключалось хотя бы по той простой причине, что здесь был особый дух античного мироощущения, мир, не имевший к русской действительности ни малейшего, по сути, отношения.

Отчасти такой эпикуреизм был подстегнут у Батюшкова и штудированными им французскими философами, которым тоже была близка эпикурейская философия бытия. Это была для русской поэзии того времени лирика совершенно необычная. Необычная, прежде всего, гармонией и легкостью стиха. И Батюшков эту гармонию и легкость стиха не только реализовал в поэзии прямо, он еще пытался и теоретически обосновать потребность легкой поэзии. Он произносит речь о влиянии легкой поэзии на язык, и эта речь фиксирует рождение совершенно нового поэтического стиля в России.

В свое время академик Морозов, тонкий знаток Пушкина в начале этого века, писал, что Батюшков осуществил свою реформу поэтического языка с оглядкой на французский стих, скажем, на произведения тех же поэтов – Парни, Грекура и так далее. Но это все-таки ошибка. Потому что суть-то состоит в том, что Батюшков расковал внутренние мелодические возможности русского стиха, которые исподволь, но, правда, спорадически старались признать в поэзии Карамзина, того же Муравьева. Он как бы собрал и сконцентрировал эти возможности мелодизации русского языка. И Пушкин, когда будет читать в начале 20-х годов изданные только что “Опыты в стихах и прозе” Батюшкова, на полях этих “Опытов” делает одну характерную заметку против батюшковского стиха “Любви и очи, и ланиты”: “Звуки италианские”. То есть вот это мелодическое воплощение русского стиха, освобождение его от режущих слух инверсировок, от тяжеловесной церковнославянской речи – это такая крупная реформа, которая в какой-то степени аналогична реформе Карамзина в области русской прозы.

Белинский в статье “Стихотворения Пушкина” цитирует Батюшкова. И пишет, что после его стихотворений уже следовало ожидать появления Пушкина. Так что вот еще одна грань батюшковского дарования – он облегчил, освободил, гармонизировал русский стих.

Теперь продолжим разговор о судьбе самого Батюшкова. В 1808 году вполне благополучный Батюшков по-прежнему живет у Муравьевых. Он служит, правда с некоторой ленцой, не особенно успешно под эгидой Гнедича и Муравьева в департаменте народного просвещения (в отличие от Гнедича, который служит с необыкновенным усердием рядом с ним). Словом, вполне благополучный Батюшков делает совершенно неожиданный, потрясающий воображение его знакомцев шаг – он вступает в милицию. Это не оговорка. Милицией в те времена называлось

воинство, напоминающее народное ополчение. Времена шли к тому, что явной была неизбежность столкновения с Наполеоном. И это воинство создавалось тщательно. Батюшков оказался сотенным начальником в нем. Это заставило его принять участие в первом европейском походе русской армии, кончившемся позорным для России Тильзитским миром. Это была первая война Батюшкова, о которой я уже отчасти сказал, в которой он был ранен.

Второй войной, в которой поэт принял участие, была русско-шведская кампания. После Тильзитского мира Англия оказалась в блокаде. Но театром военных действий была Финляндия. Здесь была применена совершенно иного рода тактика, шла затяжная, трудная война с перепадом успехов и поражений. Батюшкову становилось все более и более скучно в этих безбрежных просторах Финляндии, он не знал, как вырваться. Вы обратите, кстати, внимание на эту особенность, психологически свойственную Батюшкову, – скука, вдруг неожиданно обрушивающаяся на него среди событий, казалось бы, менее всего способных плодить скуку. Он потом будет скучать в Париже, куда попадет с русской армией. В Париж, который встретит их, как отмечают современники, с необыкновенным энтузиазмом. Но это разговор еще предстоящий.

Третьей войной Батюшкова была война, связанная с событиями 1812 года. Батюшков не смог принять участия ни в Бородинском сражении, ни в других боевых событиях, связанных с нашествием Наполеона на Россию. Перед самым началом этих событий он заболел горячкой. На фоне всего этого выделяется один эпизод, который имеет отношение к Нижнему Новгороду и который небезыntenесен.

После наполеоновских бесчинств в Москве и даже еще раньше, когда стало ясно, что наполеоновская армия приближается к Москве, Батюшков поставил себе цель: во что бы то ни стало сберечь и спасти семейство Муравьевых, которое в это время жило на даче близ Москвы. Уже значительная часть москвичей перебралась в Нижний Новгород. Батюшков в письме одному из своих друзей пишет даже, что здесь собралась вся Москва. Разумеется, это чрезвычайная гипербола, но, тем не менее, москвичей в Нижнем Новгороде осенью 1812 года было уже очень много.

Явившись сначала в Нижний Новгород вместе со знакомцами литературными и нелитературными, в компании с Василием Львовичем Пушкиным, Иваном Матвеевичем Муравьевым-Апостолом, Алексеем Михайловичем Пушкиным, семейством Карамзиных, Батюшков постепенно начинает все более и более тревожиться о Муравьевых и отправляется в Москву. Ему удается извлечь их из Москвы, невзирая на страшные трудности. Вдова Муравьева больна, с ней случилось происшествие, которое сильно потрясло ее нервы и о котором тоже интересно сказать, потому что это очень своеобразные детали русской жизни этих военных лет. Сбежал Никита, сын Муравьевых, в ополчение. Через некоторое время оказывается, что его поймали крестьяне при достаточно забавных обстоятельствах: он расплатился с одним крестьянином золотым, тому это показалось подозрительным – его схватили. А потом слуга, которого он взял в спутники, очень неосторожно прокричал нечто на французском языке, и впечатление, сложившееся у крестьян, было единодушным –

шпион. Этих “шпионов” привезли в Москву к московскому губернатору графу Растопчину. И даже он, хорошо знавший Муравьевых, на какой-то момент усомнился в том, что это он. Впрочем, все кончилось благополучно, и состоялось переселение семейства Муравьевых в Нижний Новгород.

В этом городе началась переписка Батюшкова, в ней есть любопытные подробности нижегородского быта москвичей. Батюшков пишет об этой жизни, в основном с чувством горечи. Источником этой горечи являются не только бытовые злоключения москвичей в Нижнем Новгороде, его поражает и раздражает необыкновенно то отношение к судьбоносным событиям в России, которое царит не только в среде светских дам, но и среди его знакомцев литературного круга. Видимо, это во многом объясняется тем, что сознание наше при первом столкновении с невероятно тяжким бедствием как бы сникает под этой тяжестью и не в состоянии осознать в полной мере все. Поэтому элементы, которые обнаруживает он всякий раз, когда речь заходила о судьбах Москвы, – это слезы на глазах, которые быстро сменяются улыбкой, это легкомысленная, легковесная реакция, которая легко одолевалась разглагольствованиями о том, что мы будем бить французов до последнего, до конца. И на фоне всех этих достаточно легкомысленных разговоров развертывалась привычная для общества жизнь – балы, рауты. Дамы надевали свои ожерелья и французские платья. А тут еще Василий Львович скакал с необычайной прытью от одного семейства к другому, развлекая всех французскими эпиграммами, как если бы ничего и не случилось. В этом поведении Василия Львовича было нечто трогательное, если вспомнить, что совсем недавно он потерпел бедствие тягчайшее – дом его в Москве сгорел, его слуге едва-едва удалось вынести своего сына из горящего дома. Сам Василий Львович, не имея теплой одежды, в сюртучке разгуливал по гостям в морозы, как если бы ничего не случилось. Легкомыслие – свойство Василия Львовича, свойство и отгалкивающее, и умильное. Алексей Михайлович Пушкин все абсолютно потерял, все состояние, но, как ни в чем не бывало, играл в карты, да причем еще выигрывал, и выигрывал по-крупному. Вот так развертывалась эта жизнь. А Батюшков попал в дом, где в трех комнатах, кроме него, находились десять человек да еще шесть собак.

Между тем события приобретали характер зловещий. В воспоминаниях Алексея Николаевича Оленина о войне 1812 года мы встречаем известия, просто поражающие воображение, известия о бесчинствах французских варваров в России. Он пишет, например, о том, что французы насиловали русских женщин и девушек прямо в церквах, вспарывали животы русским младенцам, развешивая внутренности рядом с иконами. Жуть! Даже читать страшно. Но если вспомнить, что они сделали с Москвой, какая степень варварства при этом была выказана!.. Этим варварством был изумлен и потрясен Стендаль, который в это время был в стане французского воинства. Москва была совершенно разорена и сожжена. Москва – шестьсот дворцов, о которых Париж даже представления не имел! Осталось пепелище. Тогда и становится понятным, почему такое трагическое впечатление произвела на

Батюшкова Москва, через которую он проехал несколько раз и которую видел разоренной.

Тут нужно иметь в виду еще одно обстоятельство, которое является неотъемлемым признаком любого поэта. Поэт, всегда соотношенный с конкретностью жизни, соотносен еще и с общим состоянием мира. Сознание поэта всегда берет его в расчет. И чем острее оно чувствует это общее состояние мира, состояние великой беды государственной, тем значительнее становится и поэтическое творение художника. Толстой писал, что поэт должен жить общей жизнью, всеми страданиями народа.

Двенадцатый год оставил в душе Батюшкова след. Этот след выльется в замечательное послание “К Дашкову”:

Мой друг! Я видел море зла
И неба мстительного кары;
Врагов неистовых дела,
Войну и гибельны пожары.
Я видел сонмы богачей,
Бегущих в рубищах изданных,
Я видел бледных матерей,
Из милой родины изгнанных!
Я на распутье видел их,
Как, к персям чад прижав грудных,
Они в отчаянье рыдали,
И с новым трепетом взирали
На небо рдяное кругом.
Трикраты с ужасом потом
Бродил в Москве опустошенной,
Среди развалин и могил;
Трикраты прах ее священной
Слезами скорби омочил;
И там, где зданья величавы
И башни древние царей,
Свидетели протекшей славы
И новой славы наших дней;
И там, где с миром почивали
Останки иноков святых
И мимо веки протекали,
Святыни, не касаясь их;
И там, где роскоши рукою,
Дней мира и трудов плоды,
Пред златоглавою Москвою
Воздвиглись храмы и сады,—

Лишь угли, прах и камней горы,
Лишь груды тел кругом реки,
Лишь нищих бледные полки
Везде мои встречали взоры!..
А ты, мой друг, товарищ мой,
Велишь мне петь любовь и радость,
Беспечность, счастье и покой
И шумную за чашей младость!
Среди военных непогод,
При страшном зареве столицы,
На голос мирных цевницы
Сзывать пастушек в хоровод!
Мне петь коварные забавы
Армид и ветреных Цирцей
Среди могил моих друзей,
Утраченных на поле славы!..
Нет, нет! Талант погибни мой
И лира, дружбе драгоценна,
Когда ты будешь мной забвенна,
Москва, отчизны край златой!
Нет, нет! Пока на поле чести
За древний град моих отцов
Не понесу я в жертву мести
И жизнь, и к родине любовь;
Пока с израненным героем,
Кому известен к славе путь,
Три раза не поставлю грудь
Перед врагов сомкнутым строем, –
Мой друг, дотоле будут мне
Все чужды Музы и Хариты,
Венки, рукой любви свиты,
И радость шумная в вине!

Я уже сказал, что это знак глубочайшего кризиса, произведение, начиная с которого творчество Батюшкова резко поменяет свою тональность. Батюшков напишет задним числом еще несколько стихотворений, близких батальной поэзии, отчасти поэзии Дениса Давыдова, связанных с впечатлениями начала войны и с заграничным походом. Это стихотворения “Переход через Рейн”, “Переход через Неман”; тоже стихи замечательные.

Вспомните “Певца во стане русских воинов” Жуковского, у которого летают не дробтики, как у Батюшкова. В стихотворении Жуковского русские воины облачены, как воины древнегреческие, но там нет других конкретных упоминаний о конкретных

бытовых подробностях войны. У Батюшкова же воспроизведен быт, и, что самое замечательное, в эту картину военного бивуачного быта включается целый ряд персонажей, создается образ русского воина на этом фоне.

Но главное, что происходит в мироощущении Батюшкова в эту пору, – это резкая смена отношения к былым кумирам. Прежде всего, катастрофически рушится у него на глазах Франция. Понятно, что это происходит под действием тягчайшего потрясения. Понятно, что поначалу тут срабатывают эмоции. Но дальше-то мысль Батюшкова движется к пересмотру куда более серьезному. Она уже задевает столпы, незыблемые прежде для него, столпы французской просветительской философии.

Вот здесь пора уже позволить себе опять некоторое отступление и сказать, что Батюшков сам признавался иронически, насмешливо, что он был владельцем маленькой философии. У него есть очень занимательный автопортрет, где господствует один штрих, одна маленькая деталь. Он сам был малого роста. Было забавно смотреть на сообщество Гнедича и Батюшкова, потому что один был высоченный, да вдобавок еще горделивый, высокопарный в речах, а Батюшков был куклой, маленькой, изящной, но необыкновенно живой, подвижной, соразмерной. Так вот, пытаясь нарисовать свой психологический портрет, Батюшков в этом словесном рисунке не раз подчеркивает эпитет “маленький”. К концу своей литературной деятельности он становится все более и более скромным. Он как бы перестает замечать те приобретения, которые сделала его поэзия для русской литературы. Это не преувеличенное самоуничижение. Он искренне считал, что был несостоявшимся поэтом. Он писал по этому поводу следующее: “Я нес на голове своей прекрасный сосуд, но не дошел до цели своей; сосуд упал и разбился. Поди пойми, что там было”.

Он говорит о том, что он владелец маленькой философии. Так ли это? У Батюшкова есть замечательная статья, называется она “Нечто о морали”. В ней – сильнейший след этого мировоззренческого кризиса, связанного с пересмотром отношения, прежде всего, к французскому просвещению, к той картине мира, которая возникала в философии французских рационалистов. Это была вполне умиротворенная картина бытия. Если попытаться извлечь какой-то общий эффект из философии французских просветителей, касающихся в своих трудах картин мироустройства, то сразу же надо сказать, что это была вполне благополучная картина по той простой причине, что это благополучие обеспечивалось безраздельным господством разума. Разумность простиралась на человеческую природу, прежде всего, ну и на общественное мироустройство тоже. Во всяком случае, разумность человеческой природы, по представлению французских просветителей, легко могла обеспечить разумность общественного устройства.

Я уже, кажется, сказал, что просветители усвоили из античной философии, во-первых, стоицизм, во-вторых, эпикуреизм. Две этих этических формы отношения к миру – эпикуреизм и стоицизм, – казалось бы, совершенно контрастные формы, удивительным образом уживались друг с другом у французских просветителей. И уживались, главным образом, оттого, что это была философия аморальная. Я не

касаюсь сейчас других аспектов философии французских энциклопедистов. Это была такая этическая картина мира, которая исходила из абсолютизации мгновенности человеческого бытия. Это признавалось как факт, причем не страшный для просветителей факт, потому что краткосрочность человеческого бытия побуждает прожить, просуществовать это бытие, пользуясь всеми его благами. Вот на чем рос этот эпикуреизм. А стоицизм нужен как дополнение. В том случае, когда человеческая жизнь в пику этой жизнерадостной философии натыкалась на бедствия и невзгоды, тут и приходил на помощь стоицизм.

И то, и другое теперь не устраивает Батюшкова. Его не устраивает эпикуреизм, на котором, казалось бы, всходила его поэзия. Его не устраивает и стоицизм, и скептицизм французский. Он пересматривает отношение к Монтеню, “Опыты” которого постоянно читал и любил. И к Вольтеру. Причем заметьте себе, я говорю это только потому, что перед нами первый в истории русской литературы пересмотр отношения к французскому просветительству. Это впервые происходит у Батюшкова, но в этом у нас как-то не отдают себе отчета. Пушкин разберется в своем отношении к Вольтеру гораздо позднее. В эту пору Пушкин был в упоении от Вольтера. Декабристы второй волной оживляют интерес к французскому просветительству и в какой-то степени продлевают этот интерес в русской истории.

Батюшков первый позволяет себе радикальный, резкий пересмотр даже в отношении кумиров. Он отвергает даже “Исповедь” Руссо. И замечательно, на каких именно основаниях отвергает. Сейчас мы с вами приближаемся к главному пункту, к главному моменту в понимании того, почему и во имя чего происходит этот пересмотр былой философской картины мира. “Исповедь” Руссо для Батюшкова явление теперь не просто не симпатичное, а уже отталкивающее. Потому что в ней сквозит гордыня. Жан-Жак Руссо позволяет себе в “Исповеди”, что так восхищало позднее Толстого, откровения, которые, казалось бы, готовы скомпрометировать автора. Например, следующий эпизод, на который ссылается Батюшков. Живя в чужом семействе, Руссо позволял себе в своем кабинете, в уединении, читая романы, попивать вино, но вино-то ворованное у хозяев... Ну и что, что он читает в этот момент романы и философствует? Здесь следует поставить ударение. Гордыня ума неприемлема для Батюшкова, а она сквозит решительно во всех творениях французских просветителей.

Это отношение к гордыне ума очень близко у Батюшкова к более поздним рассуждениям на эту тему Николая Васильевича Гоголя в “Выбранных местах из переписки с друзьями”: “Гордыня ума является преградой на пути человека к вере”. А именно к вере и рвется теперь мысль и сердце Батюшкова. Французские энциклопедисты не могли принять веры. Жан-Жаку Руссо, например, казалось, что вера неприемлема, потому что она наносит ущерб человеческой гордости, она рядом, к ней слишком легко обратиться за помощью. И эта легкость отпугивает. Человеческая мысль не мирится с тем, что это спасение всегда рядом. Ей кажется, что это слишком просто. Надо сказать, что чрезвычайно пронизательно схватил эту преграду на пути к вере Батюшков.

С французской культурой Батюшков, наконец, столкнется воочию, попав в Париж вместе с русской армией, во время третьей своей войны. Он не мог участвовать на театре военных действий в войне 1812 года в России. Но он уже и тогда рвался на войну. И благодаря стараниям его самого и благодаря покровительству генерала Бахметева, который лечился у нас в Нижнем Новгороде и с которым Батюшков говорит о необходимости своего вступления в армию, он все-таки добивается своего назначения. Во время изгнания французов из Германии Батюшков участвует в боях, будучи адъютантом генерала Раевского.

В связи с этим я позволю себе напомнить один эпизод. Он был своеобразным противовесом тому легендарному образу Николая Раевского, который создали новеллисты и журналисты, сотворившие миф о том, как Раевский якобы во время боя крикнул: “Солдаты! За мной! Я приношу в жертву моих сыновей, открывая вам путь к славе!” Этого не было, и Раевский разоблачил выдумку. А вот теперь Батюшков мог наблюдать за Раевским в бою, и он фиксирует в своих воспоминаниях реальное поведение генерала, прекрасно изучив, живя бок о бок с Раевским, натуру и привычки героя. Он рассказывает, в частности, такой эпизод. Как-то они наблюдали с Раевским за ходом боя с холма. Вдруг генерал поворачивается к нему: “Батюшков, что это у меня?” Хватает его руку и сует ее под мундир. Батюшков вытаскивает руку, а она в крови. Он не мог сдержать восклицания ужаса. А Раевский ему: “Тихо, молчи!” Проходит еще некоторое время, видимо, Раевскому становится тяжело: “Давай-ка отойдем подальше, чтобы солдаты не видели. Видно, у меня серьезная рана, пошли-ка за доктором”. Доктора найти во время боя нелегко. Раевский, бледнея с каждой минутой, терпел. Когда доктор появляется, он на грани изнеможения, но не подает вида. А уже через два дня – снова в бою. Только после взятия Парижа, спустя несколько месяцев, он позволяет себе лечиться. Таково реальное поведение этого человека, немногословного и сдержанного, как отмечает Батюшков.

Но я обещал еще рассказать, какое впечатление произвел Париж на Батюшкова в тот момент, когда в него входили русские. Кстати, замечательно, что коалиционными силами Парижу не было причинено ни малейшего вреда. Александр I, как только появился парламентар, просящий о мире, тотчас же дал знак артиллерии прекратить обстрел. Французы встретили русских с распростертыми объятиями, с криками ликования.

Еще один забавный эпизод, который дает знать о том, каковыми предстали в глазах французов русские воины. Как рассказывал Батюшков, появившись на французской улице, он тут же оказался в толпе ликующих французов, которые рассматривали его весьма тщательно и обменивались при этом суждениями. Кто-то обратил внимание на то, что волосы у Батюшкова слишком белы, тогда старик, стоявший рядом, простодушно произнес: “Это от снега”. Находя, что волосы его чрезмерно длинны и что пострижен он не по моде, тотчас дали ему адрес лучшего парижского парикмахера.

Батюшков ринулся изучать Париж. Он посещает библиотеку Академии наук, он участвует в собрании членов Академии наук. Он приглаждается к французским

нравам, обнаруживая пестроту этих нравов, которая с течением времени начинает его не столько развлекать, сколько раздражать. Соединение грязи и чистоты, красоты и человеческого убожества. Еще он заметил во Франции то, что заметил и выдающийся философ Карлейль – дух чистогана здесь единственная связующая сила.

В свое время взрыв негодования вызвал облик французского буржуа у Герцена, пережившего в сороковые годы сильное впечатление от Французской революции и видевшего расправу над ней, предательство буржуазии. “Об этом помнят годы и за это мстят всю жизнь”, – воскликнул он тогда. Подобные чувства испытывал и Батюшков, когда он наблюдал странные вещи. (Это самый серьезный, исходный пункт тех мрачных настроений Батюшкова, которые затрагивают не только область его судьбы и которые питаются не только его страннической биографией, но, повторяю, общим состоянием мира.) Главным образом и прежде всего он заметил странную переменчивость, удручающую переменчивость этого народа. Народа, который сначала сделал все, чтобы под вопли: “Кишкой последнего попа царя последнего ударь!” – сокрушать трон Людовика, а затем с полной готовностью и с криками восторга приветствовал восшествие на трон Наполеона. И вот теперь этот же народ с такую же восторженностью и безмятежностью, несмотря на то, что прошло довольно мало времени, под громкие крики, обвив веревками памятник Наполеона, пытался стащить этот памятник с пьедестала.

Все это фиксирует Батюшков, и наблюдательность его в этом отношении просто поразительна. Мы объясняем эту переменчивость, конечно, легкомыслием чисто французским. Батюшков делает вывод о том, что только в вере единственное прибежище человека в свете переменчивой личной судьбы, в свете рока, который висит над судьбой каждого человека, в свете этих роковых законов истории, где нет гармонии, а есть хаос, по мнению Батюшкова. И он создает произведения, выражающие его новые умонастроения. Таково стихотворение “Надежда”:

Мой дух! доверенность к творцу!
Мужайся; будь в терпенье камень,
Не он ли к лучшему концу
Меня провел сквозь бранный пламень?
На поле смерти чья рука
Меня таинственно спасала,
И жадный крови меч врага,
И град свинцовый отражала?
Кто, кто мне силу дал сносить
Труды, и глад, и непогоду,
И силу – в бедстве сохранить
Души возвышенной свободу?
Кто вел меня от юных дней
К добру стезею потаенной
И в буре пламенных страстей

Мой был вожатай неизменной?
Он! Он! Его все дар благой!
Он есть источник чувств высоких,
Любви к изящному прямой
И мыслей чистых и глубоких!
Все дар его, и краше всех:
Даров – надежда лучшей жизни!
Когда ж узрю спокойный берег,
Страну желанную отчизны?
Когда струей небесных благ
Я утолю любви желанье,
Земную ризу брошу в прах
И обновлю существованье?

Но дело-то в том, что надежда осталась неустойчивой. И Батюшков был все-таки слишком привязан “минутной прелести земной”. Вера в творца буквально в следующем стихотворении сменяется констатацией беспощадной смерти, беспощадного уничтожения. Стихотворение “К другу”:

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?

Где дом твой, счастья дом?.. Он в буре бед исчез,
И место поросло крапивой;
Но я узнал его: я сердца дань принес
На прах его красноречивый...

Впереди Батюшкова ждала пропасть страшного недуга, душевная болезнь, которая мучила его в течение тридцати с лишним лет. Он живет у родственников в Вологде. В 1855 году смерть от тифа избавила его от страданий.



ВИЛЬГЕЛЬМ КЮХЕЛЬБЕКЕР

Назвав наш цикл “В созвездье Пушкина”, я не имел в виду, что все поэты, о которых пойдет речь, развивались в одном с ним русле. Многие из них шли иногда таким путем, который лежит совсем в иных, даже противоположных направлениях, нежели пушкинское. В этом как раз убеждает нас творчество Вильгельма Карловича Кюхельбеккера. Если вспомнить ту метафору, которая вынесена в название этого цикла, можно сказать, что пушкинское солнце, разумеется, освещает все эти малые планеты в окружении Пушкина, но каждая из них вращается по своим траекториям. Это, кстати, наиболее плодотворное отношение в искусстве, в художественном творчестве. Суть этой плодотворности заключается в следующем. Создавая мощный источник стимулирующей энергии, гений, в данном случае Пушкин, подпитывая этой энергией окружающих, все-таки создает в поэзии такие условия, которые исключают какое бы то ни было давление, какие бы то ни было отношения типа учитель – ученик. Я думаю, как раз пушкинская эпоха отличается, прежде всего, этим на фоне последующих периодов русской литературы, когда, скажем, в сороковые годы на горизонт выходят литературные школы. А где школа, там непременно диктат,

там обязательный культ учителя, там свод неукоснительных правил и канонов, отступление от которых порицается.

Злой рок расправился с Кюхельбеккером дважды. Он расправился с ним в 1825 году, или, вернее, в последующие за этой роковой чертой годы. Он расправился и с литератором Кюхельбеккером, которого публика не знала, по сути дела, на протяжении целого столетия. Кстати, история воскрешения Кюхельбеккера тоже достаточно любопытна. В этой миссии литературного воскрешения огромная заслуга связана с именем Юрия Николаевича Тынянова. Это Тынянову советское литературоведение обязано тем, что Кюхельбеккер и его поэзия были введены в круг света. Но надо бы сказать, что Тынянову же отчасти русское литературоведение обязано и тем, что творчество Кюхельбеккера было отведено в тень. Я сейчас не собираюсь расшифровывать последнее утверждение, я надеюсь, что смысл его будет ясен в последующем нашем разговоре.

Роман Тынянова “Кюхля” вам всем известен, напоминать о нем нет нужды. Но кое-кому, может быть, неизвестны особые перипетии, связанные с литературным наследством Кюхельбеккера. Дело в том, что оно было введено в поле зрения русских литераторов еще в 70-е годы прошлого века. Сестра Вильгельма Юстина Карловна Кюхельбеккер однажды явилась перед издателем журнала “Русская беседа” Семеvским с целым сундуком рукописей брата. Семеvский был обрадован и обескуражен. Обескуражен в том смысле, что прекрасно понял: разобраться ему самому в рукописном наследии Кюхельбеккера не удастся. Он привлек было известного русского критика, посредника между Толстым и Достоевским Николая Николаевича Страхова, но и Страхов не взялся за эту работу, потому что рукописи Кюхельбеккера были таковы, что самая разборка представляла большую сложность. Он уклонился от этой работы и только писал Толстому, что он имел возможность познакомиться с огромным рукописным наследием Кюхельбеккера. Толстой не мог ничего сказать в ответ, кроме того, что фигура Кюхельбеккера ему представляется весьма трогательной, и не более того. Лишь в наше время эти рукописи были Юрием Николаевичем Тыняновым разобраны и большей частью опубликованы. Я говорю, большей частью, потому что часть этих рукописей все-таки пропала в начале сороковых годов.

Кюхельбеккер был заметным явлением даже на фоне энтузиастической пушкинской эпохи и побуждает вспомнить героев Сервантеса. Он был выходцем из немецкой семьи, переехавшей в Россию еще в эпоху Екатерины. Отец его Карл Генрих Кюхельбеккер учился вместе с Гете. Кстати, этим, в частности, объясняется визит Кюхельбеккера к Гете в двадцатые годы и отсутствие того трепета, которым обычно сопровождалось посещение Гете русскими литераторами. Но об этом я тоже скажу позднее.

Судьба Карла Генриха, или Карла Ивановича Кюхельбеккера, складывалась весьма благополучно. В павловскую эпоху он чуть было не сделался фаворитом Павла. Но за этим, как это часто бывало с русскими вельможами XVIII века, последовал грозный и неожиданный удар судьбы. Со смертью Павла I карьера Карла Генриха

Кюхельбеккера рухнула в единый момент. И хорошо еще, что ему удалось сохранить за собой дарованное ему Павлом имение. Семья беднела с каждым годом. И к тому моменту, когда нужно было подростка Вильгельма устраивать в учебное заведение, обнаружилось, что иного выхода, кроме как пристроить его в только что открытый Царскосельский лицей, нет. И если сына обедневшего немецкого дворянина и удалось устроить в столь привилегированное учебное заведение, где по замыслу, как вам это известно, должны были обучаться великие князья, так только потому, что жена умершего уже к тому времени Карла Генриха, мать Вильгельма, воспользовалась знакомством с Барклаем-де-Толли. Он был в то время военным министром, и благодаря его ходатайству все устроилось.

С этого момента начинаются лицейские злоключения Вильгельма. Некоторые из них, я полагаю, вам хорошо известны по замечательному, на мой взгляд, роману Тынянова “Кюхля”. Поначалу Кюхельбеккера принимали в лицее в штыки. Виною этому была странная внешность этого подростка, которая, кстати, и в дальнейшем сыграет с ним злую шутку. Ведь по словесному портрету, данному Булгариным, который фиксировал все нестандартные приметы кюхельбеккерской внешности, его очень скоро нашли после восстания на Сенатской площади.

Это был длинный тощий подросток с глазами навывкате, переболевший, видимо, золотухой в детстве, глуховатый на одно ухо, с каким-то тиком, с каким-то подергиванием губ. И естественно, что это вызывало насмешки у лицестов, насмешки весьма безжалостные и жестокие, как это свойственно подросткам. Насмешки эти, надо сказать сразу, где-то к 16 году, сменились совершенно спокойным, ровным и даже уважительным отношением, когда, наконец, личность и достоинства Кюхельбеккера сделались для всех очевидными. Но поначалу насмешкам не было конца. Без расчета на полный перечень можно упомянуть хотя бы некоторые из них. Хотя бы ту деталь, что в лицее издавался даже специальный юмористический журнал “Кюхельбеккериада”, где собирались эпиграммы на Вилю Кюхельбеккера, достаточно ядовитые. Можно напомнить колоритный эпизод, когда Пушкин в кругу лицестов прочел свое стихотворение “Пирующие студенты” с этой своей строчкой:

Вильгельм, прочти свои стихи,
Чтоб нам заснуть скорее...

Что тут сделалось! На Кюхельбеккера тут же набросились лицейсты, стали его дергать, тормозить. Кюхельбеккер, не расслышавший эту строку, был в крайнем удивлении и попросил Пушкина прочесть стихотворение еще раз. Следом за этим был, разумеется, просто гомерический хохот. Кюхельбеккер при редком своем добродушии был однако чрезвычайно вспыльчив, и эта вспыльчивость выливалась иногда в поступки чрезвычайные.

Однажды доведенный до неистовства насмешками лицеистов, он пытался утонуть в лицейском пруду. Длинный Виля и лицейский этот пруд, в котором утонуть было невозможно. Эффект, разумеется, был трагикомическим.

Но нет нужды даже перечислять все эти комические подробности, связанные с жизнью Кюхельбеккера в лицее. Нужно только заметить, что, по-видимому, раздражая его, они оставили в его сознании определенный след, в чем нет ничего удивительного. Достаточно вспомнить, что излюбленным мотивом лирики Кюхельбеккера в двадцатые годы, где отразилась судьба русских поэтов, был мотив преследования, гонения, насмешек толпы. Я не хочу сказать, что эти его любимые темы обязаны исключительно впечатлениям подростковых лет, но, по-видимому, и они сыграли какую-то роль.

Однако с 1816 года, особенно с того момента, когда директором Царскосельского лицея становится Энгельгардт, близкий сосед Кюхельбеккеров по имению, хороший знакомый Юстины Карловны, отношение к Кюхельбеккеру изменилось. Не только по этой причине, разумеется, а главным образом, потому что лицеисты сделались к этому времени серьезнее, а, кроме того, была возможность присмотреться к Кюхельбеккеру и оценить не только нелепость его фигуры, но еще и достоинства его ума, круг его чтения например. А читал Кюхельбеккер в лицее чрезвычайно много. Причем читал вещи, о которых и не слыхивали иные лицеисты. Дело в том, что муж сестры Вильгельма Юстины Карловны, профессор Дерптского университета Григорий Глинка, регулярно снабжал его достаточно серьезными изданиями на немецком и французском языках. У Кюхельбеккера была специальная тетрадь, в которую он записывал впечатления от этого чтения. Выписки им, кстати, делались вместе с Пушкиным. Пушкин пользовался книгами Кюхельбеккера, и, может быть, благодаря этой его библиотечке, прочел многое такое, чего не прочел бы в лицее.

Кумиром Кюхельбеккера и прежде была, главным образом, немецкая классика, в особенности Шиллер. Кстати, тяготение Кюхельбеккера к Шиллеру совершенно понятно и питается, если хотите, не просто пристрастием к немецкой литературе, но самим складом натуры. Если я сказал, что в Кюхельбеккере было ярко выражено донкихотовское начало, то с таким же основанием можно сказать и то, что в нем было выражено и начало шиллеровское. Напоминал он и напомнит еще своим поведением на Сенатской площади и Карла Моора, а благородством своим – шиллеровского маркиза Позу. И вот замечательно уже само это пристрастие к немецкой литературе. В семействе Кюхельбеккеров, естественно, знали немецкий язык, жена Карла Генриха говорила исключительно на немецком. Так что еще до лицея Вильгельм имел возможность в совершенстве изучить французский и немецкий языки.

Я возвращаюсь к мысли, которую я только что высказал: это влечение Кюхельбеккера к немецкой литературе в особенности замечательно на том фоне, который был свойственен лицейским литературным симпатиям. Лицеисты, которые вообще интересовались словесностью, тяготели, главным образом, к литературе французской. И в какой-то степени чтение немецких романтиков было противоядием, если можно так выразиться, или противовесом, если точнее сказать,

всеобщему увлечению Парни, Грекуром и так далее. Заметим вот эту подробность. Она очень важна, потому что потом отзовется и в увлечениях Кюхельбеккера в двадцатые годы, когда он станет уже вполне зрелым литератором.

Жизнь Кюхельбеккера в лицее со всеми ее колоритными штрихами и подробностями запечатлена замечательным пером Юрия Николаевича Тынянова. И мы не будем больше останавливаться на этих деталях: роман достаточно фактографичен и достаточно правдив, опирается на факты, которые у Тынянова были под рукой.

После окончания лицея Кюхельбеккеру предстояло искать себе службу. И вот, как это, кстати, случилось со многими литераторами, близкими ему по духу, Кюхельбеккер обрел себе служебное пристанище под кровом архива министерства иностранных дел, в ряду тех “архивных юношей”, которые, как вы помните, упоминаются Пушкиным в “Евгении Онегине” – эти “архивны юноши”, созерцающие пушкинскую Татьяну и судящие о ней неблагосклонно.

Здесь-то в архиве Кюхельбеккер и познакомился с теми русскими писателями, с которыми он потом войдет в тесный контакт. Здесь сложилось, например, его знакомство с Владимиром Федоровичем Одоевским, с которым в двадцатые годы Кюхельбеккер начнет издавать журнал “Мнемозина”. Но Кюхельбеккер по складу природы был не из тех людей, которые могли бы служить, даже если эта служба была бы синекурой. Потому что фактически она и была синекурой, ибо “архивны юноши” собирались в архиве всего лишь два дня в неделю и время проводили, главным образом, в литературных разговорах. Но Кюхельбеккеру всякая служба претила, он был решительно не способен на это. Кроме того, здесь судьба Кюхельбеккера делает особый поворот, и поворот этот связан очень тесно с пушкинской судьбой в начале двадцатых годов.

В двадцатые годы следует ссылка Пушкина на юг, на которую Кюхельбеккер откликнулся весьма неосмотрительно и чрезвычайно пылко в свойственной ему манере в стихотворном послании к Дельвигу:

О Дельвиг, Дельвиг, что гоненья?
Бессмертие равно удел
И смелых, вдохновенных дел
И сладостного песнопенья!..
... О вы, мой Дельвиг, мой Евгений,

(к этому времени Кюхельбеккер познакомился уже и с Баратынским)

С рассвета ваших тихих дней
Вас полюбил небесный Гений!..

(и вот дальше, обратите внимание, это о Пушкине)

И ты, наш юный Корифей, –
Певец любви, певец Руслана!
Что для тебя шипенье змей,
Что крик и Филина и Врана! –
Лети и вырвись из тумана,
Из тьмы завистливых времен.
О други! песнь простого чувства
Дойдет до будущих племен –
Весь век наш будет посвящен
Труду и радостям искусства;
И что ж? пусть презрит нас толпа:
Она безумна и слепа!

Вот эти-то строки и дали повод для специального доноса. Неизвестный доносчик указал властям на то, что эти строки связаны с судьбою Пушкина. И над Кюхельбеккером тотчас же нависла угроза. Чтобы как-то избежать самого скверного поворота событий, Дельвиг предпринял шаг, характеризующий его, кстати, в самом лучшем свете, – он отказался сопутствовать русскому вельможе Нарышкину в его путешествии по Европе. Сначала это сопутствие в роли секретаря было предложено именно Дельвигу, он отказался от него в пользу Кюхельбеккера. И Кюхельбеккер едет в Европу и, казалось бы, должен быть счастлив. В самом деле, поначалу нет границ его восторгам, но проходят два-три месяца, и Кюхельбеккер уже с тоской пишет Юстине Карловне, что ему хочется домой, в Россию.

А между тем, он побывал и в Германии, и в Париже, и в Италии, и в Лондоне. Когда он был в Германии, он нанес визит Гете. Гете встретил сына своего соученика Карла Генриха весьма любезно, стал выспрашивать его о русской литературе (он вообще интересовался русской словесностью). В начале 30-х годов Гете будет очень заинтересован переводом “Фауста”, сделанным профессором Московского университета Степаном Петровичем Шевыревым, и даже выскажет мысль о том, что этот перевод соответствует духу того, что было задумано им самим, что это лучше, чем какие бы то ни было другие переводы. Гете, повторяю, внимательно расспрашивал всех, кто к нему приезжал (а у него был Жуковский с племянницей и другие), о русской литературе. Кюхельбеккеру он дал даже своеобразное задание, обязав его писать ему письма и сообщать о ходе развития русской словесности, чего тому не удалось выполнить.

Еще одна литературная акция была предпринята Кюхельбеккером в Европе. В Париже, в оппозиционном клубе “Атенеум”, он читает лекции о русской литературе. И это, заметьте, после тех знаменитых лекций, которые были прочитаны в Париже Лагарпом. Вдруг является из России некто неизвестный и пытается знакомить французскую публику с духом нашей поэзии и языка (“Дух русской поэзии и языка” – так назывался его цикл лекций). Кюхельбеккер со свойственной ему пылкостью и незаурядностью позволил себе достаточно откровенные определения некоторых

литературных событий и явлений, достаточно смелые высказывания о состоянии дел в России. Он, например, утверждал с полной определенностью, что русский язык самим складом своим противостоит тому деспотическому правлению, которое укоренилось в России. Ясно, что на лекциях присутствовали и доносчики. И ясно, что неосторожность опять дорого могла стоить Кюхельбеккеру. Но он в этих случаях никогда не проявлял осторожности и говорил смело, не оглядываясь на обстоятельства и тем предвеля будущий ход своей судьбы. Он даже опубликует потом несколько лекций этого цикла, как только сделается соиздателем альманаха “Мнемозина”.

Вернувшись в Россию, он, однако, решил заняться профессионально поэзией. Опять-таки по совету друзей, прослышавших об этих парижских чтениях и, в отличие от Кюхельбеккера, достаточно ясно осознавших возможность новой угрозы – слишком острые мысли высказывал Кюхельбеккер в своих лекциях. Это послужило для него сильнейшим толчком, стимулом, который определил представления Кюхельбеккера, его подлинную литературную дорогу.

На этом событии мы сейчас остановимся, я хочу только сказать, что с этого момента как раз Кюхельбеккер в своей поэзии менее всего архаист, невзирая на все утверждения Тынянова. Знакомство Кюхельбеккера с Грибоедовым Тынянов почему-то увязывает с архаическими пристрастиями Кюхельбеккера. Группа архаистов, которая рисуется на фоне известной работы Тынянова “Пушкин и архаисты”, такова, если брать крупные имена: Катенин, Грибоедов и Кюхельбеккер. Присутствие в этой группе Грибоедова вызывает некоторое недоумение. Как раз в эту пору Грибоедов работает над комедией “Горе от ума”, и, разумеется, здесь он от архаических пристрастий дальше, чем где бы то ни было. Впрочем, и другие произведения Грибоедова мало говорят в пользу его архаичности. И, стало быть, само знакомство Грибоедова с Кюхельбеккером менее всего могло склонить поэта к какой-то архаической традиции. А Тынянов говорит даже не о признаках архаизма литературного, а именно об архаической традиции – склонность к ней замечает он у Грибоедова.

Я думаю, не в последней степени Юрий Николаевич Тынянов исходит из представления пушкинского и представления пушкинских друзей. Представление явно преувеличенное. Друзья Кюхельбеккера – и Вяземский, и Пушкин – впадают в эту пору в панику, им кажется, что Кюхельбеккер выпадает из их стана и начинает двигаться совсем в ином направлении. Впрочем, менее всего к упрекам в адрес Кюхельбеккера склонен сам Пушкин. Правда, как раз в эту пору вспыхивает ссора между Пушкиным и Кюхельбеккером. Но это была ссора, которая менее всего дает повод говорить о том, что Пушкин чувствовал какую бы то ни было угрозу своему литературному стану. Еще раз повторяю: он ведь никогда не был сторонником школы в поэзии. И терпимостью отличался гораздо большей к другим литературным пристрастиям, чем, скажем, Вяземский. Вяземский среди людей пушкинского круга был наиболее нетерпим, и как раз от Вяземского, в основном, и исходят упреки в адрес Кюхельбеккера в его мнимой архаичности.

Что архаичность мнимая, ясно. Достаточно взглянуть на стихотворения, которые пишет Кюхельбеккер в двадцатые годы. Не в последней степени аргументом в пользу архаичности Кюхельбеккера является его защита русского одописания. В статье, которую он несколько позднее, вернувшись с юга, публикует в альманахе “Мнемозина”, вы встречаете утверждение, которое, конечно, могло раздражить пушкинский круг. Там Кюхельбеккер пишет: “Прочтя элегии Пушкина, Жуковского, Баратынского, вы знаете все”. Но смысл этого утверждения, я полагаю, друзья пушкинские не совсем верно поняли. Потому что дальше контекст таков, что упреки идут по адресу эпигонов: если мы все уже знаем о достоинствах элегии по Пушкину, Жуковскому и Баратынскому, зачем нам знать элегиков, тем более эпигонствующих элегиков второго ряда? Кюхельбеккер собирает в этой статье все шаблоны элегической поэзии. Кстати, Пушкин, полемизируя с этой статьей, полемизировал гораздо сдержаннее, чем Вяземский или кто-то другой.

Пушкин сам через некоторое время начнет пересматривать свое отношение к элегической моде. Элегическое “ку-ку”, которое появится в контексте “Евгения Онегина”, убеждает в том, что уже к моменту написания второй главы “Евгения Онегина” пушкинское отношение к элегическим канонам изменилось радикально. Вспомните, как он на страницах “Онегина” характеризует элегический мир Ленского:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туманну даль,
И романтические розы...

Собраны, по сути дела, шаблоны элегического стиля. Прделана, по сути дела, та же работа, что в свое время была проделана Кюхельбеккером в публицистических формах в его статье, опубликованной в “Мнемозине”.

Так что Пушкин, повторяю, полемизирует с этой статьей Кюхельбеккера весьма терпимо и по существу. А существо этой пушкинской полемики такое (вот здесь как раз тот случай, когда связываются два имени – Пушкина и Кюхельбеккера): она касается, прежде всего, представлений о поэтическом вдохновении. Удивительное дело – Пушкин впервые дает здесь свою формулу поэтического вдохновения, которое начисто исключает представление восторга, он разводит два эти понятия – восторг и вдохновение.

Почему восторг не вдохновение? Восторг исключает спокойствие. Оказывается, Пушкин сопрягал вдохновение с особым представлением о внутреннем покое, который обеспечивал бы зоркость, так сказать, духовного зрения, такую зоркость, которая позволяла бы охватывать всю целостность художественного творения. “Спокойствие нужно, чтобы распоряжаться частями в составе целого”, – на сей раз я уже точно цитирую Пушкина. Он оправдывает или, вернее, обосновывает необходимость спокойствия в поэзии.

Я почему заговорил о том, что Пушкин отрицает восторг? Да потому, что как раз с его точки зрения, с пушкинской, – так ему казалось – ода покоилась исключительно

на восторге. Пушкин почему сомневается в необходимости одописания? Не только потому, что оно изжило себя исторически, но еще потому, что, с точки зрения Пушкина, одописание исключает труд поэтический. Если оно покоится на мгновенных вспышках восторга, значит здесь нет необходимости в постоянстве поэтического труда, благодаря которому и создается все великое в поэзии. Вот ведь в чем дело. Так казалось Пушкину.

Это особый взгляд на ущербность оды, с которым можно не согласиться и легко не согласиться. Пушкинская точка зрения здесь не может восприниматься как некая безусловная истина.

Вспомнив о перипетиях этого спора, оглянемся на поэзию Кюхельбеккера в двадцатые годы. А в двадцатые годы талант его крепчает. Нет ничего теперь перед нами от Кюхельбеккера, каким он был в первые годы своего лицейского поэтического существования. Что являет собой, например, ода Кюхельбеккера? Это совсем не та ода, которая была характерна для XVIII столетия. Кюхельбеккер чрезвычайно почитал Державина. Но и одопись Державина не умещается в одических канонах. И поэтому он, выделяя Державина, тем самым выделяет то, что отступало в русской поэзии от канонической оды.

Посмотрим, чему посвящены оды Кюхельбеккера. Они посвящены, прежде всего, судьбе поэта. Предмет этот никогда не был поэтической материей для старой русской оды. И поэт здесь воспринимается в таком свете, который уже ничего общего не имеет с какими-то отзвуками и отголосками архаической традиции. Это скиталец, это, так сказать, поэтический безумец, это сосуд священный, озаренный божественным огнем. Он непременно одинок, он непременно в разладе, в конфликте с толпой. Это все круг чисто романтических представлений, который складывается, например, в эстетике немецкого романтизма гораздо ранее. Вот ведь в чем дело.

Да и в русском романтизме вы можете найти множество имен, которые разрабатывают тему поэта как раз в этом плане. О ком идет речь? О Владимире Федоровиче Одоевском, о его повестях “Последний квартет Бетховена”, “Опера кавалера Джанбатиста Веронезе”, “Иоганн Себастьян Бах”. Я говорю о произведениях, которые в центр выдвигают тему художника. Художник, поэт, музыкант – эти различия между видами искусства в данном случае совершенно несущественны. Речь идет о специфически романтической интерпретации творца: что есть художник? что есть творец? Каковы его отношения с миром? Повести Николая Алексеевича Полевого “Живописец” и “Аполлон”. Короче говоря, перед нами обширный пласт чисто романтической традиции, которая разрабатывает образ и тему поэта вот в таком же, в сущности, варианте, как Кюхельбеккер.

Посмотрим теперь на оды Кюхельбеккера. Участь русских поэтов рассматривается в них с другой точки зрения, казалось бы, внешней, формальной. Но это кажущаяся формальность. “Оды” Кюхельбеккера достаточно компактны. В этом все дело. Старая русская ода могла жить только большим художественным пространством. Ей оно было абсолютно необходимо, потому что одическая мысль, летая над градами и весями, обозревая целые исторические эпохи, нуждалась в такой

широте композиционного пространства. Даже с точки зрения компактности оды Кюхельбеккера, в сущности говоря, совсем не те оды, которые позволяют думать об архаической традиции.

Я думаю, эта точка зрения Юрия Николаевича Тынянова опирается на суждение литераторов пушкинского круга в большей степени, чем на самое творчество Кюхельбеккера.

Естественно, многие из знакомств Кюхельбеккера в эту пору могли шокировать людей пушкинского круга. Например, Кюхельбеккер почему-то упорно защищает всех обиженных литераторов, оттесненных якобы на обочину пушкинским направлением в поэзии и направлением Жуковского. Какие это литераторы? Ширинский-Шихматов, тот самый князь Ширинский-Шихматов, написавший поэму “Петр Великий”, о которой ходила следующая эпитаграмма:

Какое хочешь, имя дай
Своей поэме полудикой:
“Петр длинный”, “Петр большой”,
Но только “Петр Великий”
Ее отнюдь не называй.

За Ширинским ходила слава безнадежно устаревшего поэта, который тщетно силится воскресить эти грандиозные и отжившие формы эпической поэзии. Вполне вероятно, что Кюхельбеккер и заблуждался, даже так оно и есть. Можно без ссылок на вероятность твердо сказать, что Кюхельбеккер явно заблуждался в оценке Ширинского-Шихматова. Но он отнюдь не заблуждался в оценке Грибоедова.

Мы сейчас возвращаемся к отношениям Кюхельбеккера и Грибоедова. Кстати, эта тема интересна еще и тем, что она позволяет поставить вопрос о том, насколько тип Кюхельбеккера отразился в грибоедовском Чацком. Такую версию нам тоже предлагает Юрий Николаевич Тынянов. Правда, он как филолог чрезвычайно высокий и осторожный в суждениях делает оговорку, что нельзя рассматривать характер в свете того, какой духовный материал прототипов был изображен. Действительно, нельзя возлагать характер на серию прототипов, даже если ему предшествовала серия прототипов, а не один какой-либо. Все переплавлено в характере. Так вот посмотрим, в какой степени в переплавке, которую мы можем допустить в характере Чацкого, отразилось кюхельбеккеровское начало и в чем.

Тынянов утверждает, что якобы в том, как ослеплен Чацкий в разговорах с людьми, которые не в состоянии понять его. Отсюда пушкинский упрек. Вы помните его суть? Умный человек не станет метать бисер перед глупцами. Но и пушкинский упрек мы сейчас никак не можем принять за истину. Ведь в тех сценах, где Чацкий Грибоедова позволяет себе метать бисер (прежде всего, это сцена-диалог его с Фамусовым, где следуют самые пространственные и самые ядовитые реплики Чацкого) – в них его состояние объясняется чисто психологическими мотивами. На сцену с Фамусовым накатывает психологическая волна из предшествующей сцены-свидания

с Софьей. Здесь срабатывает раздражение, которое накопилось в предшествующей сцене. И с этой точки зрения поведение Чацкого в этой сцене абсолютно мотивировано психологически. Ему нет дела до собеседника, ему нужно желчь эту и раздражение выплеснуть, хотя бы в пустое пространство.

Что мы можем предполагать относительно кюхельбеккеровского элемента в характере Чацкого? Только то, что раздражительность его позаимствована, или только то, что он мог говорить, не оглядываясь на окружающих? Но этим же свойством отличался и Петр Андреевич Вяземский. Ему тоже часто не было дела до того, с кем он говорит, он просто давал спонтанную свободу своему высказыванию, иногда чрезвычайно резко. Это, казалось бы, совершенно специальный вопрос, но смысл всего того, о чем я говорю, сводится к тому, что все-таки в начале двадцатых годов Кюхельбеккер и его талант крепнет все более и более. И это, кстати, замечают люди из близкого пушкинского круга. Это вынужден был признать Петр Андреевич Вяземский. И об этом говорит в еще более благоприятных для Кюхельбеккера и почти в комплиментарных выражениях, правда, не в письме к нему самому, а в письме к Вяземскому Евгений Абрамович Баратынский, который признает за Кюхельбеккером дарование “очевидное совершенно”. И это очень важно. Потому что все-таки так получилось, что Кюхельбеккер надолго вошел в сознание русской читающей публики как поэт с дарованием сомнительным, как какое-то подобие Василия Кирилловича Третьяковского в литературе.

Против этого, кстати, резко возражал в свое время, в двадцатые годы нашего столетия, когда начиналось изучение творчества Кюхельбеккера, Корней Чуковский. Когда его спросили: “Что же это Тынников им занимается? Поэт-то плохой”. – “Да вы знаете, – отвечал на это Чуковский, – у него ведь есть стихотворения пушкинские по силе”. И это не преувеличение, не гипербола. Я вам сейчас прочитаю стихотворение, которое было написано им в тридцатые годы. Настолько сильное, что, я думаю, Пушкин не отказался бы поставить свою подпись под этим стихотворением. Оно называется “Море сна”. Это 1832 год.

Мне ведомо море, седой океан:
Над ним беспредельный простерся туман,
Над ним лучезарный не катится щит;
Но звездочка бледная тихо горит.
Пускай океана неведом конец,
Его не боится отважный пловец;
В него меня манит незанятый блеск,
Таинственный шепот и сладостный плеск.
В него погружаюсь один, молчалив,
Когда настает полуночный прилив,
И чуть до груди прикоснется волна,
В большую вливается грудь тишина.
И вдруг я на берегу, будто знаком,

Гляжу и вхожу в очарованный дом;
Из окон мне милые лица глядят,
И речи приятные слух веселят.
Не милых ли сердцу я вижу друзей,
Когда-то товарищей жизни моей?
Все, все они здесь! удержать не могли
Ни рок их, ни люди, ни недра земли!
По-прежнему льется живой разговор;
По-прежнему светится дружеский взор...
При вещем сиянии райской звезды
Забыта разлука, забыты беды.
Но ах! Пред зарей наступает отлив –
И слышится мне неотрадный призыв...
Развеялось все – и мерцание дня
В пустыне глухой осветило меня.

И это не единственное сильное стихотворение Кюхельбеккера. И в двадцатые годы у него есть произведения, отмеченные очевидным поэтическим дарованием. И то, что сам Кюхельбеккер постоянно сомневался в этом своем даровании (он в дневнике своем, который вел в Сибири, в письмах своих постоянно сомневается, что у него есть талант), – это ведь тоже делает ему честь. Кроме того, нужно помнить, что Кюхельбеккер, не думая о мере своего дарования, думал только об одном – о пользе и величии русской поэзии, и ни о чем другом.

Из его стихотворений двадцатых годов можно вспомнить стихи о судьбе других русских поэтов – пророческие стихи. С точки зрения Кюхельбеккера, над русскими поэтами (в особенности) витает какой-то зловещий рок. В 20–30-е годы Кюхельбеккер будет составлять в поэзии как бы своеобразный мартиролог, подобный тому, который позднее, в 40-е годы, составит Александр Иванович Герцен. Он предугадает ход своей судьбы значительно раньше, чем совершились роковые события 1825 года.

Но, возвращаясь к двадцатым годам в творчестве Кюхельбеккера, нужно все-таки вспомнить момент его соучастия в издании альманаха “Мнемозина”. Я надеюсь, что это будет интересно в одном отношении: здесь впервые явился на литературную арену перед очами Кюхельбеккера тот мрак, который потом еще раз самым зловещим образом напомнит о себе, – Фаддей Венедиктович Булгарин, сыгравший в истории “Мнемозины” роль достаточно зловещую.

Не нужно думать, что этот альманах, издаваемый Кюхельбеккером и Одоевским, пал жертвою только непрактичности издателей. Хотя, действительно, и Одоевский, и Кюхельбеккер не отличались особой практичностью, это ясно совершенно. Начиная со второго выпуска, альманах вынужден был так или иначе войти в полемику с Булгариным, который набросился на “Мнемозину” с необыкновенным, непомерным и, я бы даже сказал, комическим остервенением. Совершенно очевидно, что Булгарин

ничего не понимал в тех философских публикациях, которые печатались в альманахе. Это был альманах, который пытался приучить русскую публику к восприятию философской мысли. И дело, которое было задумано, было делом благим. Здесь вырабатывался слог русского философствования, впервые на глазах у русской публики.

Как раз за этот слог и уцепился Булгарин. Он нашел этот слог темным, морочащим голову читателя, а, кроме того, его раздражало еще многое. Я не буду вдаваться здесь в детали этой полемики. Дело не в деталях. Дело в том, что с Булгариным уже тогда было трудно полемизировать, потому что все его аргументы сбивались скорее на доносы. А в альманахе “Мнемозина” Кюхельбеккер напечатал одну вещь, ставшую опытом утопии или, правильнее было бы сказать, антиутопии, явно вписывающейся в контекст декабристской публицистики. Она, в итоге, и стала причиной закрытия альманаха.

**(В.Б.: На этом, к сожалению, магнитофонная запись обрывается.
Концовка лекции о Вильгельме Кюхельбеккере утрачена.)**



ДЕНИС ДАВЫДОВ

Сегодня не лишним, наверное, будет начать с того, что пушкинская эпоха в истории русской поэзии должна быть воспринимаема как некая духовная целостность. До такого восприятия и такого истолкования, к сожалению, пока еще весьма далеко, но совершенно ясно, что здесь не просто некое случайное сообщество звезд в этом созвездье, а множество поэтов, которые отмечены единством мировосприятия, некоей духовной общностью, невзирая на различие талантов. И это дает основание все-таки подумать, что же объединяло эту пушкинскую когорту в некое, повторяю, духовное целое.

У Дениса Давыдова есть стихотворение, написанное им поздно, в тридцатые годы. Называется оно "Современная песня". А начинается так:

Был век бурный, дивный век,
Громкий, величавый,
Был огромный человек,
Расточитель славы.
То был век богатырей!

Но смешались шашки,
И полезли из щелей
Мошки да букашки...

Я думаю, что вот эта метафора давыдовская “был огромный человек” – относится не только к Наполеону, хотя, прежде всего, к нему. Но ведь дальше-то следует строка “то был век богатырей”. Вот это богатырское, грандиозное начало, озаменованное особой непомерностью личностей, оно рассеяно и жило в людях пушкинского окружения. В иной степени, разумеется, чем в Пушкине, проступает это начало универсальности, всеобъемлемости, но все-таки оно сквозит и в Вяземском, и в Денисе Давыдове.

Это сказывается и на художественном творчестве, прежде всего на том, что творчество этих поэтов отмечено поразительным разнообразием духовных проявлений. Тот же Вяземский, о котором мы с вами говорили, кроме того, что он был лириком, был еще и выдающимся русским критиком. Пушкин возлагал на Вяземского как на критика огромные надежды, правда не сбывшиеся до конца. Нужно вспомнить еще о том, что он был отличным мемуаристом. “Старая записная книжка”, я уже говорил, – просто уникальный свод представлений о пушкинском времени, об эпохе, о людях. Если взять Дениса Давыдова, то, я думаю, не нужно даже пояснять, какие стихи в этой личности уживались, насколько эти стихи разнородны. Настолько они несовместимы, на первый взгляд, в одном человеке, но все-таки уживались же в какую-то цельность огромной человеческой личности.

Это был великий характер, что прекрасно понимали современники Дениса Давыдова. Из чего слагалось это величие давыдовского характера? Вы помните прекрасно, что он был выдающимся героем Отечественной войны 1812 года. Это так же известно, как и то, что он был крупным поэтом. Но, может быть, мы просто недооцениваем меру значительности его художественного таланта. Вспомним слова Белинского, сказанные, кстати, тогда, когда он вообще не проявлял особой благосклонности к поэзии. А между тем, он сказал о Денисе Давыдове, что среди художников второй величины Денис Давыдов занимает самое значительное место.

Нужно вспомнить, что он был теоретиком партизанской войны, к тому же еще и первым теоретиком партизанской войны в России. Наконец, он был великолепным военным писателем и военным мемуаристом. Что касается поэзии Давыдова, то в ней как-то удивительно уживаются стихи совершенно разнородные. Он был первооткрывателем так называемой бивуачной поэзии и в то же время автором элегий, которые, если иметь в виду элегии тридцатых годов, написаны как будто совсем иной рукой, иным человеком.

Такой универсализм в пушкинском окружении (я повторяю, не только в Пушкине, где он достигает высочайшего расцвета, но и в пушкинском окружении) настолько очевиден, что заставляет задуматься над тем, что это общая черта пушкинской эпохи, дающая повод расценивать эту эпоху как разновидность своеобразного русского Ренессанса, что ли. Разумеется, это только подобие

Ренессанса, и не может быть никаких прямых аналогий между итальянским Возрождением, допустим, и тем очень кратким этапом в развитии русской поэзии, который отмечен чертами этого ренессансного мирознания.

Присматриваясь к истории русской культуры, вообще можно обнаружить эпохи, в чем-то похожие на огромные пласты истории, огромные по протяженности пласты в истории западноевропейской культуры. Но видишь, что в этих напластованиях русских эпох, подобных барокко или Возрождению, время протекает бесконечно быстрее, здесь все сжато, здесь все отмечено иным темпом.

Если говорить о том, что роднит, скажем, итальянское Возрождение с пушкинской эпохой, то это и есть тот универсализм, который, прежде всего, покоится на представлении, что человек есть мера всех вещей, что человек безграничен в своих возможностях. Но тут же ощутимо проступают и отличия этого русского “возрождения”. Все-таки над человеком в пушкинскую эпоху веет Бог и Судьба, и это человеко-божеское начало проступает здесь ошутимее.

Пушкинская эпоха, наконец (и тут мы уже прямо перейдем к Денису Давыдову), была отмечена непомерностью и в чисто бытовых, плотских формах проявлений личности. Здесь можно привести в качестве примера того же Александра Ивановича Тургенева, о котором мы с вами начинали уже говорить. Это был человек, совмещавший в себе опять-таки разнородные начала. Жажда наслаждений и чревуоудие Александра Ивановича, вошедшие “в притчу во языцех”, соединились с утонченным интеллектуализмом. Он оставил прекрасную “Хронику русского”, которая является неоценимым по значению сводом представлений о культурной жизни Европы на протяжении целых десятилетий. В разговоре об Александре Ивановиче Тургеневе можно зацепиться за две только пушкинских строки, мелькнувшие в “Послании к Александру Тургеневу”:

Роняет Лунину на бале,
Подъемлет трепетных сирот...

Видимо, в глазах Пушкина соединение таких вот гротесковых, контрастных проявлений выглядело чем-то удивительно интригующим. Как можно прокомментировать эти две строки? Чем объясняются эти характеристики личности? Александр Иванович Тургенев служил при князе Голицыне в министерстве народного просвещения, которое ведало и делами благотворительности. Упомянутые Пушкиным проявления связаны как раз с благотворительными начинаниями этого министерства, чем Тургенев занимался по долгу службы. Но эти же проявления отнюдь не предрасполагали ни к постничеству, ни к чопорности. “Роняет Лунину на бале” – это выражение, которое характеризует не только неожиданный репремант, который однажды случился с Луниной на балу, но еще и пристрастие Александра Ивановича к светским увеселениям. Пристрастие совершенно естественное, свободное и никак, вроде бы, не противоречащее в глазах современников и уж, конечно, в его собственных глазах заботам о попечении сирых мира сего.

У Вяземского есть “Послание Александру Тургеневу с пирогом”. Почему, спрашивается, с пирогом? Да потому, что это намек на гомерическое чревоугодие тургеневское, которое стало легендой до того, что в поэзию вошли и чисто плотские проявления этого чревоугодия: урчание в тургеневском желудке, например, вспоминают современники и в стихах, и в мемуарах. Все это не более чем комические забавные подробности, но и они характеризуют размах этой личности.

У каждого основного духовного устремления эпохи есть своя карикатурная тень, свой карикатурный двойник. И у этого устремления к духовной широте, раскованности, свободе, многообразию в проявлениях личности тоже есть комическая тень, предстающая перед нами в лице пресловутого Толстого-Американца. Характеристику из “Горя от ума” грибоедовского вы, видимо, помните:

Ночной разбойник, дуэлист..
В Камчатку сослан был, вернулся алеутом,
И крепко на руку не чист.

Вот характеристика, которая дает представление о том совершенно небывалом экзотическом случае, который связан с участием Толстого-Американца в экспедиции Крузенштерна, когда он был высажен за неблагообразное поведение на корабле на берег Аляски и потом добирался до Петербурга подручными средствами. Ему принадлежала эта ноздревская, бесчинная, хамская сплетня о Пушкине, которого якобы высекли в Третьем отделении. Пушкин был взбешен и жаждал дуэли, друзьям едва-едва удалось отговорить его от этого. Правда, потом отношения между Пушкиным и Толстым-Американцем выравниваются. И тот неожиданно предстает перед нами как посредник в общении Пушкина с семейством Гончаровых.

Тут мы переходим к той особенности мироощущения эпохи, в которой свойственная ей грандиозность духовных устремлений предстает очень своеобразно, в форме мифотворчества. Я думаю, о нем тоже следует сказать, потому что это естественный мост, по которому можно перейти к поэзии Дениса Давыдова. Мифотворчество пушкинской эпохи имело, мне кажется, две формы проявления. Одна была героической. С образчиком героического мифотворчества мы сталкиваемся, например, в воспоминаниях Батюшкова, который записывал свои разговоры с генералом Раевским как раз по поводу мифов, создаваемых публикой на его жизненном сюжете. Вот один из них, о котором как раз идет речь в записках Батюшкова. А разговор такой: “Говорят, что вы под Дашковкой в бою выставили вперед детей своих с возгласами “вперед!”, “за Отечество!”, “к славе!”. Раевский опешил и возразил: “Да что вы, я никогда так высокопарно не говорю, дети мои тогда были совсем еще малы, они собирали ягоды в лесу, и одному из них пуля пробила шапочку. Вот и вся история, а нувелисты и журналисты превратили меня в героя”. Росли эти мифы на героическом материале великих событий войны 1812 года.

Что касается мифотворчества, связанного с образом и судьбой Дениса Давыдова, то оно совершенно особого рода. Дело в том, что Денис Давыдов был, в какой-то

мере, сам причастен к такому мифотворчеству. Он сам создавал свой образ гуляки-гусара, и это был миф, который не равнозначен в данном случае иллюзии, неправде. Нет, конечно же, этот миф рос на реальном впечатлении от личности самого Дениса Давыдова. Не пренебрегал он, разумеется, чаркой водки, но то гомерическое пьянство, которое мы находим в его гусарской лирике, ничего общего, разумеется, не имело с действительностью.

Вяземский нам дает понять, что сам Денис Васильевич отнюдь не склонен был к такому винопийству, к которому был склонен один из адресатов его гусарских стихов, тоже вошедший в легенду – Бурцов или Бурцев, как эту фамилию произносит Денис Давыдов, подчиняясь мелодическим законам стиха. Так вот с Бурцовым, может быть, так оно и было. Потому что Жихарев, известный театральный мемуарист, вспоминает, что он был самой крупной забулдыгой из всех подпоручиков. Но что касается Дениса Васильевича, то его винопийство не укладывается даже, по словам Вяземского, в поговорку “пьян да умен, два угодыя в нем”. Вяземский утверждает, что “умен он был всегда, а вот пьяным я его почти никогда не видел”. Он был великолепный собеседник, и эти застолья, которые изображаются, скажем, в его “Гусарском пире” или в посланиях к Бурцеву, в реальности, надо полагать, выглядели совершенно иначе. Вот как винопийствуют в стихотворении “Песня старого гусара”:

Где друзья минувших лет,
Где гусары коренные,
Председатели бесед,
Собутыльники седые?
Деды, помню вас и я,
Испивающих ковшами
И сидящих вкруг огня
С красно-сизыми носами!
На затылке кивера,
Доломаны до колена,
Сабли, ташки у бедра
И диваном – кипа сена.
Трубки черные в зубах,
Все безмолвны, дым гуляет
На закрученных висках
И усы перебегает.
Ни полслова... Дым столбом...
Ни полслова... Все мертвецки
Пьют и, преклонясь челом,
Засыпают молодецки.
Но едва проглянет день,
Каждый по полю порхает;
Кивер зверски набекрень,

Ментик с вихрями играет.
Конь кипит под седоком,
Сабля свищет, враг валится...
Бой умолк, и вечером
Снова ковшик шевелится.
А теперь что вижу? – Страх!
И гусары в модном свете,
В вицмундирах, в башмаках,
Вальсируют на паркете!
Говорят: умней они...
Но что слышим от любого?
Жомини да Жомини!
А об водке – ни полслова!
Где друзья минувших лет,
Где гусары коренные,
Председатели бесед,
Собутыльники седые?

Это гусарский пир, этаким демонически мрачный, “ни полслова, пьют кругом” и так далее. Никакого, повторяю, реального аналога подобного рода пиров, разумеется, не было. И все это штрихи и детали, с которых начинается сотворение мифа. И заметьте себе, что миф этот создается в направлении к основным духовным ценностям времени. Этот миф не утрачивает искренности и непосредственности, он не допускает ни позы, ни рисовки, этого здесь нет и в помине. Если здесь все-таки и проступают какие-то ценности, которые дороги настроениям эпохи, то это то самое поэтическое пиршествование, означающее не что иное, как культ частной жизни, свободы человеческих проявлений в границах этого частного человеческого бытия.

Эти пиры, этот круг частного бытия, частной жизни, абсолютно не регламентированной, воспеваются и эстетизируются не только в поэзии Дениса Давыдова, но и Языкова, например. Почему? Потому что здесь свободно, естественно проступает нерегламентированное, неподдавленное существо человека. А источников такой регламентации в русской жизни того времени было более чем достаточно. Это культ особой частной жизни, несколько иной, чем ее поэтизация у карамзинистов, где эта частная жизнь проступает в своих сентиментальных проявлениях. Здесь совсем иное.

Вы видите, что стилистика произведений Дениса Давыдова не поступается иногда грубым солдатским словом. Он ценил эту стихию простонародной речи. Здесь нет ничего манерного. Здесь стих сам по себе строится так, что каким-то удивительным образом проявляет те именно черты давыдовской личности, которые проступали (странно даже сказать) в его военной партизанской тактике, а она, как известно, держалась на быстроте и внезапности. И стих Дениса Давыдова вбирает в себя именно эти начала – быстроту, картинность, внезапность. Тремя этими словами

Александр Бестужев-Марлинский определил сущность давыдовского стиля. Ясно, что эти черты стиля идут от личности. Ясно, что эта личность, в чем бы она ни проявлялась – в записках ли о партизанской войне или в лирике – всегда проявляет то, что заложено в глубине давыдовской души и неотделимо от нее, и то, что уходит корнями в органику его натуры.

Так что, повторяю, миф этот растет на личностном материале. Но очертания этого мифа таковы в русской поэзии 800-х, 10-х и 20-х годов XIX века, что миф в глазах современников Дениса Давыдова начинает постепенно (это вообще свойственно мифу) как бы заслонять реальные черты личности, чуть только эти реальные черты личности начинают проступать в поэзии где-то на обочине этого мифа.

В качестве примера я сошлюсь на пушкинское послание “Денису Давыдову”. Толчком этому посланию послужило пушкинское чтение давыдовской теории партизанской войны. Кажется, Пушкин недоволен этим неожиданным для него проявлением давыдовской личности. Хотя он не преминул сказать, что в “Записках” тот же слог, но впечатление такое, будто Пушкин в начале 20-х годов все еще тоскует по тому мифическому образу, который встает в поэзии Дениса Давыдова. И он склонен, обращаясь и к поэту, и к читателю, напомнить об этом образе. Этот образ проступает уже почти в очевидно гротесковом облики. Пушкинскому воображению является любезная его сердцу пьяная тень, “ус торчком, виски горою, пьян, как в самый смерти день”, и дальше прямая цитата из Дениса Давыдова – “кивер-чудо набекрень”. Прямая реминисценция, цитата, которая должна напомнить о прежнем облике Дениса Давыдова, которым, как кажется Пушкину, поэт напрасно поступился и отступил в какое-то другое направление своей творческой энергии. Это молодое пушкинское восприятие той неожиданной ипостаси военного теоретика и мемуариста, в которой все чаще и чаще предстает перед нами поздний Давыдов в 20-е и 30-е годы. Когда начнет выходить пушкинский “Современник” и когда Денис Давыдов будет снабжать “Современник” Пушкина этими своими военными записками, взаимопонимание здесь будет абсолютно полное. Пушкин вполне оценит достоинства военной прозы Дениса Давыдова.

Вот таков этот давыдовский миф. Повторяю, ценен он был, прежде всего, тем, что он в корне отрицал в сфере человеческих ценностей все, что хоть как-то зависит от регламентации, от пиетета государственности, расставшейся с ценностями человеческой личности. Денис Давыдов тем-то и прекрасен в поэзии, что он удивительно органично соединяет в себе начало высокой государственной героики в своей батальной лирике и начало частного человеческого бытия, полной его суверенности и свободы проявления. Не пугает Дениса Давыдова эта свобода проявлений, не видит он в ней никаких излишеств, никакого риска. Потому что это такая свобода проявлений, которая покоится на законах человеческой чести и благородства. И если говорить об образе гусара, который создается в поэзии Давыдова, то как раз доминирующие начала чести и благородства проступают во всех проявлениях этого гусарства.

Денис Давыдов появился в поэзии еще в 800-е годы. Здесь мы завершаем разговор о поэтическом мифотворчестве пушкинской эпохи, войдя уже в давыдовскую колею вполне. Надо вспомнить и о том, как начинал Денис Давыдов в поэзии. А начинал он весьма своеобразным способом.

Иван Лопухин, известный в свое время ценитель изящной словесности, хотя и яростный враг Карамзина, преследовавший его, как только случай представится, был близким родственником Дениса Давыдова. Он свел его с так называемой “Беседой”, кружком молодых поэтов, собиравшихся вокруг университетского Благородного пансиона. Туда входил Жуковский, Кайсаров, Александр Иванович Тургенев, совсем еще юный поэт Иван Петин. Первое знакомство с этим кругом людей, который несколько позднее оформится в дружеское общество, произвело на Дениса Давыдова впечатление неизгладимое. Он уже тогда все-таки принадлежал к совсем иной сфере человеческих проявлений, то есть уже тогда все его мечты были связаны с русской армией. В этой связи, возвращаясь в последний раз к мифотворчеству, следует вспомнить о еще одном, как бы исходном мифе, который лежит у самого подножия давыдовской биографии. Этот миф связан с образом Суворова. Какие-то мифологические штрихи и краски были тут положены на вполне реальное событие, о котором вспоминал сам Денис Давыдов.

Александр Васильевич Суворов, явившись в полк бригадного генерала Василия Давыдова, отца Дениса Васильевича, заметил мальчика, который смотрел на него огромными восторженными очами, и спросил у него: “Ну как, любишь солдат?” Тот ему ответил: “Я люблю Суворова, в нем все: и солдаты, и победа, и слава”. – “Помилуй Бог, – сказал Суворов, – какой молодец, я еще не умру, а он уже три сражения выиграет”. Это было судьбоносное жизненное положение, которое естественно подтолкнуло его на ту дорогу, на которую всходят его военные пути.

Итак, он с детства прикипел к армии. У него было много других жизненных впечатлений, достаточно трезвых и реальных, из того круга, о котором русские поэты чаще всего не имели полного представления. Это учеба и служба в школе кавалергардов например, затем служба в кавалергардском полку, куда его приняли, не взирая на малый рост. По Уставу ведь положено было брать в этот полк людей, обладающих огромным ростом. Все эти события не предрасполагали, по-видимому, особенно к поэтической деятельности. Но все это было забыто в единый миг, как только Денис Давыдов, придя в “Беседу литераторов”, с наивным удивлением прозелита столкнулся с такими неожиданными проявлениями человеческого дарования, о которых он просто не предполагал.

Поэтическая карьера самого Дениса Давыдова началась стихами, едва не стоившими ему карьеры служебной. Это басня “Голова и Ноги”:

Уставши бегать ежедневно
По грязи, по песку, по жесткой мостовой,
Однажды Ноги очень гневно
Разговорились с Головой:

“За что мы у тебя под власть такой,
Что целый век должны тебе одной повиноваться;
Днем, ночью, осенью, весной,
Лишь вздумалось тебе, изволь бежать, таскаться
Туда, сюда, куда велишь;
А к этому еще, окутавши чулками,
Ботфортами да башмаками,
Ты нас, как ссылочных невольников, моришь
И, сидя наверху, лишь хлопаешь глазами,
Покойно судишь, говоришь
О свете, о людях, о моде,
О тихой иль дурной погоде,
Частенько на наш счет себя ты веселишь
Насмешкой, колкими словами, –
И, словом, бедными Ногами
Как шашками вертишь”.

“Молчите, дерзкие, – им Голова сказала, –
Иль силою я вас заставлю замолчать!..
Как смеете вы бунтовать,
Когда природой нам дано повелевать?”

“Все это хорошо, пусть ты б повелевала,
По крайней мере, нас повсюду б не швыряла,
А прихоти твои нельзя нам исполнять,
Да, между нами ведь признаться,
Коль ты имеешь право управлять,
Так мы имеем право спотыкаться
И можем иногда, споткнувшись – как же быть, –
Твое Величество об камень расшибить”.

Смысл этой басни всякий знает..
Но должно –тс! – молчать: дурак – кто все болтает.

Чем испортила карьеру Дениса Давыдова эта басня? Ясен очень острый ее смысл, он-то лежит на поверхности, и он-то был прочитан тотчас же. И он, этот смысл, тут же вошел в круг продекабристских представлений в русском обществе. Это понятно. Но есть все-таки в этой басне, которую трудно назвать шедевром, особый, как мне кажется, смысл. Он заключается в том, что государство предстает у Дениса Давыдова не как машина, а как некий организм, в котором подавление одной части неизбежно вызывает неблагополучие другой. И неблагополучие той части, которая кичится, что она главное всего.

О том, какая роль была отведена Денису Давыдову судьбой в событиях Отечественной войны 1812 года, вы знаете. Я уже говорил, он был и теоретиком, и практиком партизанского движения. Партизанский отряд, отряд “гусар летучих”,

если выразиться давидовским же оборотом, обладал какой-то совершенно уникальной способностью самым неожиданным образом появляться там, где его не ждали. Эти унаследованные во многом от суворовской тактики быстрота действия, ошеломляющая смелость, неожиданность появления приносили, конечно, успех и удивляли военачальников российских и даже многих на Западе.

Денис Давыдов мог врезаться в обоз вражеского войска, быстро выхватить оттуда пленных, тотчас же исчезнуть и через некоторое время появиться уже совсем в другом месте. Постоянное движение – на этом тактическом принципе он настаивал в своих партизанских действиях. У Дениса Давыдова как исторического военного деятеля, героя войны 12-го года были поклонники в Европе. Среди них, ни много ни мало, великий английский писатель Вальтер Скотт. В письме к Пушкину Давыдов сообщает несколько очень ценных штрихов о том, каким образом ему удалось завязать переписку с Вальтером Скоттом.

Дело в том, что племянник Дениса Давыдова учился в Эдинбурге и был вхож в поместье Вальтера Скотта. В первое же свое посещение дома писателя он обнаружил в его кабинете портрет Дениса Давыдова. Впрочем, сказать портрет – это было бы чересчур, потому что это была лубочная картинка, изображающая Дениса Васильевича. Такие лубочные картинки разошлись в огромном количестве буквально по всей России, их можно было встретить на дорожных станциях, в купеческих домах, в крестьянских и мещанских избах. Попадали эти картинки и за границу. Одна из них попала как-то к Вальтеру Скотту. Узнав об этом, Денис Давыдов тут же написал письмо великому романисту и получил на него ответ, в котором тот говорил, как высоко он ценит Дениса Давыдова, о том, что считает его одной из героических личностей истории. Так оно и было.

Сам Денис Давыдов называл себя в тридцатые годы одним из самых поэтических лиц в истории. И отнюдь не преувеличивал. Внутреннюю поэзию, которая была заключена в этой судьбе, пламень, который пылал в этом человеке, безусловно, почувствовал Вальтер Скотт. Завязалась переписка, затем Денис Давыдов послал в дар Вальтеру Скотту свою коллекцию (он собирал старое оружие).

Этот эпизод – резонанс славы Дениса Давыдова, она была в России огромна. Но слава эта была неофициальной. Здесь было бы излишним упомянуть, что эта судьба отмечена особым драматизмом в силу того, что любимый всеми русскими поэтами, читателями, любимый простым народом, Денис Давыдов был нелюбим военной бюрократией российской. И этой нелюбви было множество причин. В том числе та самая басня “Голова и Ноги”, о которой я говорил. Басню эту вспоминали долго в тех сферах, которые призваны были заботиться о порядке в российской армии и о порядке в чиновничьем аппарате. Поэтому почти вся жизненная история Дениса Давыдова представляет собой серию сражений то успешных, то безуспешных, с военной бюрократией российской.

Об одной ситуации все-таки надо сказать, потому что она, во-первых, связана с героическими страницами военной судьбы Дениса Давыдова, а во-вторых, как-то особенно болезненно отразилась в сознании Дениса Васильевича. Он вспоминает о

ней даже в тридцатые годы, в тот момент, когда пишет свои военные записки. Одна из этих записок посвящена как раз тому событию, о котором сейчас пойдет речь. Так называемой Дрезденской осаде. Эту записку Пушкину удалось напечатать в журнале “Современник” с цензурными купюрами. (А вот давыдовские воспоминания о русско-польской военной кампании 1831 года, кстати, не прошли через цензуру.) Так что это было за событие?

Денису Давыдову без единого выстрела удалось взять Дрезден, в котором засели французы. Он был культурнейшим человеком своего времени, прекрасно понимал культурную ценность Дрездена и предпринял весьма простой ход, отказавшись от какой бы то ни было осады, он решил договориться с французскими войсками. И это ему удалось. Французы вышли из города. Дрезден был взят. Потом в газетах и журналах было напечатано, что Дрезден был взят русскими войсками под водительством генерала армии графа Винценгероде. Это непосредственный начальник Дениса Давыдова, профессиональный военный, но из разряда “искателей счастья и чинов”, выражаясь грибоедовскими словами. Человек, сменивший несколько армий (то он появлялся в армии французской, то исчезал, потом служил в России). Он был страшно возмущен сумасбродством Дениса Давыдова, и последствия для Дениса Васильевича были весьма тяжелыми: отряд, которым он командовал, был расформирован. Давыдову ничего не оставалось, как жаловаться знакомым, он ведь был, кстати, двоюродным братом Ермолова. Участие в этой истории Ермолова, а также сиятельного князя Кутузова в какой-то степени помогло, хотя бы отчасти, поправить положение героя Отечественной войны 12-го года. Он был возвращен в армию, но рассеянный его отряд собрать было, разумеется, невозможно.

Это было одно из последних событий в истории военных проявлений Дениса Давыдова в ходе Отечественной войны. Дальше идет длинная цепь разного рода неприятностей и препон, которые чинили военные чиновники Денису Васильевичу. Дело доходило до того, что даже награды, которые ему причитались за участие в военных действиях, были вручены не сразу. А если они и вручались, то им не сопутствовала реляция, которая узаконивала эти награды. И только спустя какое-то время Денис Васильевич мог воспринимать эти награды вполне официально, соответствующие бумаги все-таки приходили.

Денис Васильевич ненавидел проявления аракчеевщины в русской армии. Причем в данном случае это слово нужно истолковывать широко. Речь идет не только о военных поселениях, с которыми связывается фигура Аракчеева, речь идет вообще о прусасческом духе, который водворялся все более и более в русской армии в двадцатые годы. Давыдов постоянно издевался над пристрастием к плац-парадам и шагистике. Между тем, надо вспомнить, что любителями шагистики и плац-парадов были даже члены императорской фамилии. Великий князь Михаил Павлович особенно отличался этой склонностью, Николай Павлович тоже при любом случае не отказывался от созерцания парадов.

Но дело даже не в этом. Не в каких-то чисто внешних проявлениях, связанных с маршировкой и плац-парадами. Дело в том, что и дух-то русского воинства

изменился. Его генералитет, в глазах Дениса Давыдова освятивший себя славой на полях Отечественной войны 12-го года, постепенно заменялся на преуспевающих, чрезвычайно бойких, но бесталанных военачальников.

Например, не воспринимал Денис Давыдов фигуру генерала Паскевича с тем почтением, с каким воспринимала ее официальная Россия. И в его военных записках сквозит несколько весьма саркастических характеристик Паскевича. Но дело бы куда ни шло, если бы все неприятности Дениса Давыдова сводились только к тому, что его при любом случае обходили по службе. А дело было еще в том, что его не допускали участвовать в сражениях. Например, лишь с большим трудом, благодаря знакомствам, которые он задействовал, ему удалось участвовать в русско-кавказской кампании и затем в русско-польской. И, разумеется, уже на вторых, если не на третьих ролях.

Эти обстоятельства жизни многое объясняют и в поэзии Дениса Давыдова. Отсюда тот непосредственно жизненный фон, который, в каком-то смысле, заставлял его делать особый акцент на всем, что в образе гусара связано с благородством и честью, с одной стороны, и, во-вторых, с искренностью и непосредственностью человеческих проявлений. Денис Давыдов, чувствовавший себя в своей стихии на поле брани, в условиях светского окружения был часто скован. Потому что постоянно натывался на лицедейство, на холод душевный. И только в общении с близким кругом людей (Вяземский, Пушкин, Баратынский) он расковывался вполне. Это ведь, кстати, сквозит и в лирике Дениса Васильевича, где противопоставлены два мира. Вы могли это легко заметить даже в “Гусарской песне”: один мир – это мир гусарской вольницы, где все естественно, где душа нараспашку, другой мир – мир театрально-лицедейский, где Денису Давыдову всегда было неуютно.

Я уже говорил, что в тридцатые годы Денис Давыдов, его дар, и писательский в том числе, переключается как бы в другую колею. Он становится военным мемуаристом, военным историком. Все-таки о его военных записках следует сказать несколько слов особо. Потому что и “Записки” эти являют собой нечто оригинальное в контексте русской военной мемуаристики. Во-первых, это особая интимно-дневниковая манера восприятия и повествования о военных событиях прошлого. Здесь все пропущено через личность Дениса Давыдова. Это-то, кстати, и изумляло и восторгало современников, потому что неожиданным образом на фоне вполне, вроде бы, объективно запечатленных событий военного прошлого вдруг обнаруживалось, что перед ними все тот же неповторимый Денис Давыдов.

С точки зрения стилистической, эти записки удивительным образом соединяют в себе две струи. Одной является вот тот самый солдатский говор, который восходил к наставлениям Александра Васильевича Суворова. А суворовские наставления ведь солдаты читали с упоением, как образчики поэтического творчества, настолько они были написаны оригинально и энергично. Об этом говорит Федор Глинка, автор “Писем русского офицера”, тоже довольно известных в русской мемуаристике. Он тоже ссылается на суворовский слог как на прообраз того, что появится позднее у Дениса Васильевича Давыдова. Действительно, везде, где речь идет о конкретных событиях, скажем связанных с офицерским бытом, есть те особые обороты слова, та

живая разговорная интонация, которые заставляют вспомнить гусарскую лирику Дениса Давыдова, с которой все были знакомы. Там же, где речь идет об описании событий героических, событий важных для отечественной истории, слог Дениса Давыдова вдруг поднимается на огромную поэтическую высоту. При этом никоим образом не впадая ни в экзальтацию, ни в избыток восторженности, а сохраняя то чувство меры, которое отличает этого поэта даже в соединении разнородных стилевых начал.

Вяземский вспоминал, что он как-то был свидетелем того, как русские офицеры уже в конце тридцатых годов читали “Записки” Дениса Васильевича Давыдова. В наиболее интригующих поворотах событий они вскакивали с мест, что-то восклицали – такой заразительной эмоциональной силой обладал пламенный слог Дениса Давыдова.

Так что и эта форма его дарования, связанная с военной мемуаристикой, по значительности своей не уступает поэзии давыдовской. И это прекрасно понимали современники. В сознании Пушкина, особенно в юношеском его сознании, Денис Давыдов вообще был каким-то бродилом, что ли, поэтическим. В лицейскую пору Пушкин, как и многие тогда, имел дело, разумеется, с рукописными текстами Давыдова. Несколько позднее Пушкин писал, что Денис Давыдов дал ему возможность почувствовать, что можно быть оригинальным. Вяземский говорит даже о том, что вот эти особые раздражающие, стимулирующие свойства давыдовской поэзии Пушкин, видимо, связывал с умением этого поэта “крутить”, что ли, стих. Действительно, этому хорошо закрученному, как тугая пружина, стиху Дениса Давыдова свойственна, конечно, особая энергия. И тут я еще раз хочу обратить ваше внимание на некоторые стихотворения этого периода – на гусарскую лирику. Известное “Послание Бурцову”:

Бурцов, ера, забияка,
Собутыльник дорогой!
Ради бога и... арака
Посети домишко мой!
В нем нет нищих у порогу,
В нем нет зеркал, ваз, картин,
И хозяин, слава богу,
Не великий господин.
Он – гусар, и не пускает
Мишурою пыль в глаза,
У него, брат, заменяет
Все диваны куль овса.
Нет курильниц, может статься,
Зато трубка с табаком,
Нет картин, да заменяется
Ташкой с царским вензелем!

Вместо зеркала сияет
Ясной сабли полоса:
Он по ней лишь поправляет
Два любезные уса.
А наместо ваз прекрасных,
Беломраморных, больших,
На столе стоят ужасных
Пять стаканов пуншевых!
Они полны, уверяю,
В них сокрыт небесный жар.
Приезжай, я ожидаю,
Докажи, что ты гусар.

Несколько позднее в гусарской поэзии Дениса Давыдова сквозят уже отчасти элегические ноты, связанные с тем, о чем я говорил. Во-первых, с ощущением возраста. Конечно, все, что связано с этим, Денис Васильевич переживал особенно болезненно. Во-вторых, со своей отлученностью от военных событий, которые происходили в России. Стихотворение “Полусолдат” дает нам возможность наглядно представить, как создавался этот образ гусара в стихах Дениса Давыдова, который колеблется как бы в двух пределах. Сначала в нем сквозит личностное начало, связанное с судьбой и биографией его самого. А потом этот образ отдалается как бы, и его воспринимают уже как нечто чужеродное, как бы отпавшее от авторской личности. И ясно, что перед нами лирический герой, тот самый миф, который созидал Денис Давыдов вкупе с поэтами-современниками. Но слишком длительное предисловие, пора уже прочесть это стихотворение:

“Нет, братцы, нет: полусолдат
Тот, у кого есть печь с лежанкой,
Жена, полдюжины ребят,
Да ши, да чарка с запеканкой!
Вы видели: я не боюсь
Ни пуль, ни дротика куртинца,
Лечу стремглав, не дуя в ус,
На нож и шашку кабардинца.
Все так! Но прекратился бой,
Холмы усыпались огнями,
И хохот обуял толпой,
И клики вторятся горами,
И все кипит, и все гремит,
А я, меж вами одинокий,
Немою грустию убит,
Душой и мыслию далеко.

Я не внимаю стуку чаш
И спорам вокруг солдатской каши,
Улыбки нет на хохот ваш,
Нет взгляда на проказы ваши!
Таков ли был я в век золотой
На буйной Висле, на Балкане,
На Эльбе, на войне родной,
На льдах Торнео, на Секване?
Бывало, слово: *друг, явись!*
И уж Денис с коня слезает,
Лишь чашей стукнут – и Денис
Как тут – и чашу осушает.
На скачку, на борьбу готов,
И чтимый *выродком* глупцами,
Он, расточитель острых слов,
Им хлещет прозой и стихами.
Иль в карты бьется до утра,
Раскинувшись на горской бурке,
Или вокруг светлого костра
Танцует с девками мазурки.
Нет, братцы, нет: полусолдат,
Тот, у кого есть печь с лежанкой,
Жена, полдюжины ребят,
Да ши, да чарка с запеканкой!”

Обратите внимание: вот на этой черте как раз и начинается отчуждение образа. Пока перед нами была личная, интимная интонация, узнаваемая интонация Дениса Давыдова. А тут вдруг оказывается, что это своеобразный художественный двойник. Может быть, оттого, что этот образ Дениса Давыдова отодвинуло само время, сама судьба...

Так говорил наездник наш,
Оторванный судьбы веленьем
От крова мирного – в шалаш,
На сечи, к пламенным сраженьям.
Аракс шумит, Аракс шумит,
Араксу вторит ключ нагорный,
И Алагез, нахмурясь, спит,
И тонет в влаге дол узорный,
И веет с пурпурных садов
Зефир восточным ароматом,
И сквозь сребристых облаков

Луна плывет над Араратом.
Но воин наш не упоен
Ночную роскошью полуденного края...
С Кавказа глаз не сводит он,
Где подпирает небосклон
Казбека гряда снеговая...
На нем знакомый вихрь, на нем громады льда,
И над челом его, в тумане мутном,
Как Русь святая, недоступном
Горит родимая звезда.

Необыкновенно сильное стихотворение, и сильное именно тем, в чем иногда современники упрекали Давыдова, – сильным отступлением от знакомой манеры, от знакомого образа, тем лирически исповедальным, элегическим отступлением, полным внутреннего драматизма, который сквозит во второй части этого стихотворения.

Вообще принято почему-то недооценивать позднюю элегическую лирику Дениса Давыдова. В особенности тот круг стихотворений, который связан с последней, трагической, горькой и счастливой любовью Дениса Давыдова к Евгении Золотаревой. Любовь эта была трагична потому, что она была совершенно безысходной. У Дениса Васильевича к тому времени было девять детей, и порвать с семейством он, разумеется, не мог. Кстати, это было время, когда Денис Давыдов начинает хандрить, болеть. Впрочем, и раньше, в конце двадцатых годов, он писал, если мне память не изменяет, тому же Вяземскому, что ему уже труднее стало в военных походах, что прежде ему хватало чарки для того, чтобы переспать на любом ветру прямо на земле, а теперь ему шалаш подавай, что он стал кряхтеть, сидя в седле при долгих переходах, и так далее.

Выпавшее ему под закат жизни это необыкновенно сильное чувство, счастливое в том смысле, что оно было обоюдное. Оно-то и вызвало ряд стихотворений, которые почему-то воспринимаются как знаки оскудения таланта поэта в тридцатые годы.

Я хотел бы прочесть элегию, посвященную как раз Золотаревой. Да, тут нет никакого гусарства. Стихотворение выдержано в элегических тонах, но, кстати, не в тех элегических тонах, которые сквозят в его элегиях двадцатых годов. Вы легко почувствуете, насколько в этой элегии дает себя знать какое-то совершенно новое понимание душевной жизни. Причем Денис Давыдов сохраняет всю естественность, всю открытость душевных движений. И в этой открытости есть определенная незащищенность, что ли. Но здесь иное, более глубокое восприятие душевного бытия.

О кто, скажи ты мне, кто ты?
Виновища моей мучительной мечты?
Скажи мне, кто же ты? – Мой ангел ли хранитель

Иль злобный гений-разрушитель
Всех радостей моих? – Не знаю, но я твой.
Ты смяла на главе венки мой боевой,
Ты из души моей изгнала жажду славы
И грезы гордые, и думы величавы.
Я не хочу войны, я разлюбил войну –
Я в мыслях, я в душе храню тебя одну.
Ты сердцу моему нужна для трепетанья,
Как свет очам моим, как воздух для дыханья.
Ах! чтоб без трепета, без ропота терпеть
Разгневанной судьбы и грозы и волненья,
Мне надо на тебя глядеть, всегда глядеть,
Глядеть без устали, как на звезду спасенья!
Уходишь ты – и за тобою вслед
Стремится мысль, душа несется,
И стынет кровь, и жизни нет!..
Но только что во мне твой шорох отзовется,
Я жизни чувствую прилив, я вижу свет,
И возвращается душа, и сердце бьется!..

Ну и, наконец, говоря о творчестве Дениса Давыдова тридцатых годов, было бы, наверное, упущением не сказать о том знаменитом стихотворении, которое знали все в то время и которое было опубликовано лишь в 1868 году, то есть значительно позднее. Кстати, самый первый-то сборник Дениса Давыдова был ведь опубликован всего лишь в 1832 году, и было там 38 стихотворений всего. Это лишний раз говорит о том, насколько взыскателен был Денис Давыдов по отношению к своему творчеству. А это стихотворение, по воспоминаниям историка русской литературы Галахова, знаменитого автора учебника по истории русской словесности для гимназий, все знали наизусть, и как только кто-то произносил одну строку, собеседники тотчас же продолжали. Это “Современная песня”:

Был век бурный, дивный век,
Громкий, величавый,
Был огромный человек,
Расточитель славы.
То был век богатырей!
Но смешались шашки,
И полезли из щелей
Мошки да букашки.
Всякий маменькин сынок,
Всякий обирала,
Модных бредней дурачок

Корчит либерала.
Деспотизма сопостат,
Равенства оратор, –
Вздулся, слеп и бородаг,
Гордый регистратор.
Тома Тьера и Рабо
Он на память знает
И, как ярый Мирабо,
Вольность прославляет.
А глядишь: наш Мирабо
Старого Гаврило
За измятое жабо
Хлещет в ус да в рыло.
А глядишь: наш Лафает,
Брут или Фабриций
Мужиков под пресс кладет
Вместе с свекловицей.
Фраз журнальных лексикон,
Прапорщик в отставке,
Для него Наполеон –
Вроде бородавки.
Для него славнее бой
Карбонаров бледных,
Чем когда наш шар земной
От громов победных
Колыхался и дрожал,
И народ, в смятенье,
Ниц упавши, ожидал
Мира разрушенье.
Что ж? – Быть может, наш герой
Утомил свой гений
И заботой боевой,
И огнем сражений?..
Нет, он в битвах не бывал –
Шаркал по гостиным
И по плацу выступал
Шагом журавлиным.
Что ж? – Быть может, он богат
Счастьем семьянина,
Заменя блистанье лат
Тогой гражданина?..
Нет, нахально подбочась,

Он по дачам рыщет
И в театрах, развалясь,
Все шипит да свишет.
Что ж? – Быть может, старины
Он бежал приманок?
Звезды, ленты и чины
Презрел спозаранок?
Нет, мудрец не разрывал
С честолюбьем дружбы
И теперь бы крестик взял...
Только чтоб без службы.
Вот гостиная в лучах:
Свечи да кенкеты,
На столе и на софах
Кипами газеты,
И превыспренний конгресс
Двух графинь оглохших
И двух жалких баронесс,
Чопорных и тоших,
Все исчадие греха,
Страстное новинкой,
Заговорщица-блоха
С мухой-якобинкой,
И козявка-егоза –
Девка пожилая,
И рябая стрекоза –
Сплетня записная,
И в очках сухой паук –
Длинный лазарони,
И в очках плюгавый жук –
Разноситель вони,
И комар, студент хромой,
В кучерской прическе,
И сверчок, крикун ночной,
Друг Крылова Моськи,
И мурашка-филантроп,
И червяк голодный,
И Филипп Филиппыч-клоп,
Муж... женоподобный, –
Все вокруг стола – и скок
В кипеть совешанья.
Утопист, идеолог,

Президент собрания,
Старых барынь духовник,
Маленький аббатик,
что в гостиных битъ привык
В маленький набатик.
Все кричат ему привет
С аханьем и писком,
А он важно им в ответ:
Dominus vobiscum!
И раздолье языкам!
И уж тут не шутка!
И народам, и царям –
Всем приходит жутко!
Все, что есть, – все в пыль и прах!
Все, что процветает, –
С корнем вон! – Ареопаг
Так определяет,
И жужжит он, полн грозой,
Царства низвергая...
А Россия, – боже мой! –
Таска... да какая!
И весь размежеван свет
Без войны и драки!
И России уже нет,
И в Москве поляки!
Но назло врагам она
Все живет и дышит,
И могуча, и грозна,
И здоровьем пышет.
Насекомых болтовни
Внятием не тешит,
Да и место, где они,
Даже не почешет.
А когда во время сна
Моль иль таракашка
Заползет ей в нос, – она
Чхнет – и вон букашка!

“Современная песня” до сих пор вызывает в памяти старый комплекс представлений о том, что Денис Давыдов на старость лет впал в ретроградство и что это печать консерватизма, неуважения к либерализму русскому. Все это не совсем так. Если говорить о персоналиях (а ведь на персоналии чаще всего и ссылаются), то об

одной из них, на которую намекает Денис Давыдов, все-таки следует сказать и расшифровать ее. Тот самый маленький аббатик есть не кто иной, как Петр Яковлевич Чаадаев. Тут важно объяснить, в чем дело. Почему поэт проникся такой пылающей ненавистью к Чаадаеву? Я думаю, что причина только в одном – в том, что первое “Философическое письмо” Чаадаева он воспринял как личную обиду, поскольку это письмо перечеркивало в его глазах всю героическую историю России и, в особенности, ближайшие события. Это героическая история 1812 года, русско-наполеоновская кампания 1806-1807 года.

И Денис Давыдов ведь не одинок в оценке исторической концепции России в “Философическом письме” Чаадаева. Здесь он в одной компании с Пушкиным, спорившим с Чаадаевым именно по поводу его представления об истории России. Здесь он в одной компании с Федором Ивановичем Тютчевым, спорившим с Чаадаевым, хотя и совершенно иначе уже, в более поздние пятидесятые годы. Может быть, это частный штрих, но любопытный. Жихарев оставил воспоминания о том, как протекали споры между Чаадаевым и Тютчевым. Однажды в Дворянском клубе он был свидетелем того, как спорящие Чаадаев и Тютчев вдруг подняли страшный шум. Он забеспокоился, не произошла бы рукопашная, забеспокоился даже поднявшийся снизу швейцар. Вот какого пыла достигали эти споры. При всем том, что Тютчев писал, что Чаадаева он в высшей степени уважает, невзирая на несогласие с ним.

А несогласие было такого рода. Тютчев хорошо знал европейскую жизнь, почти два десятилетия прожил сначала в Мюнхене, потом в Турине, был приобщен буквально к нервным центрам западноевропейской политики. Это давало ему основание полагать, что Чаадаев в своем восприятии Европы не учитывает одну вещь, а именно: падение в Европе духовного начала, признаки которого он замечает в ту пору.

О причинах того, почему Чаадаев вызывал такое раздражение у Дениса Давыдова, я уже говорил. Пушкин, Давыдов, Тютчев. Если и есть общее в отношении этих трех выдающихся людей к Чаадаеву, то это общее связано не с опровержением глубины мысли чаадаевской, не с попыткой поставить под сомнение необыкновенную энергию и силу этой мысли в обличении современной России, а с несогласием с той беспросветной концепцией российской истории, которая содержалась в чаадаевском письме. Ну а разговор о Денисе Давыдове мы на этом завершаем.



ЕВГЕНИЙ БАРАТЫНСКИЙ

(Это магнитная запись одной из лекций профессора В.А.Грехнева на филологическом факультете Государственного университета им. Н.И.Лобачевского. Ее предоставили составителям ученики Грехнева, студенты-филологи.)

Поиски, которые в двадцатые-тридцатые годы так напряженно вели русские любомудры, в общем-то, не увенчались успехом. Им не удалось выработать стиль и формы русской философской лирики. Может быть, отчасти потому, что кое-кто из них (ну уж во всяком случае, Степан Петрович Шевырев) делал ставку на экспериментаторство, сознательное экспериментаторство в поэзии. Экспериментаторство, воспринятое как цель, всегда, в конечном счете, оборачивается огромными потерями. Потому что направленность поэтической мысли в этом случае ограничивается только сферой технических приемов. И, стало быть, естественная органика искусства, органика художественного созидания здесь рушится. А голая форма, выступающая на первый

план, естественно, никогда не может обновить содержание. Она на какое-то время может привести читателя в состояние шока или, что бывало в начале XX века, одностороннего увлечения формальными изысками, но и только.

То, что не удалось русским любомудрам, удастся позднее Федору Ивановичу Тютчеву. В двадцатые годы Тютчев был еще вне поля зрения русского читателя. То, что он печатал, ограничивалось альманахами, имевшими ничтожные тиражи, и о значительности поэзии Тютчева никто и представления не имел, пока в пушкинском “Современнике” не были опубликованы присланные им из Германии стихи. Но уже в двадцатые годы в русской поэзии была яркая и крупная личность, которая ознаменовала собой в глазах читателей рождение философской лирики совсем в ином направлении, не в том, в котором работали русские любомудры. Поэтому о Баратынском особая речь.

Он вполне самостоятелен как поэт, не зависимый ни от пушкинских художественных исканий, ни, тем более, от художественных исканий Жуковского и Батюшкова. Однако его независимость – это независимость особого рода, независимость очень яркого и крупного художественного дарования, которое, однако, выработало свою самостоятельность, разумеется же, не в безвоздушном пространстве, а в остром отталкивании от тех художественных стилей, которые были восприняты Баратынским, которые были втянуты в его художественный кругозор.

Это лишний раз подтверждает, что в искусстве не может быть голого отрицания традиции, а там, где оно есть, оно жесточайшим образом стиль засоряет. И если Баратынскому была чужда художественная система Жуковского, и если Баратынскому пушкинские художественные искания не могли являться подспорьем (потому что к тому времени, когда Пушкин начинает свою творческую деятельность, Баратынский как зрелый поэт, по сути дела, сформировался), – если все это было так, то из этого отнюдь не следует, что Баратынский никак не отреагировал на Жуковского и Пушкина. Он отреагировал, но в форме размежевания. Для того, чтобы отвергнуть что-то в искусстве, это что-то нужно перемолоть, переварить в своем сознании. Только тогда такое отторжение является плодотворным. Именно так дело обстояло и с Баратынским.

И вот теперь, после этого предисловия надо перейти к конкретным произведениям Баратынского на раннем этапе его творчества. Оно доказывает, что, пытаясь размежеваться с Жуковским, в частности, он все-таки отреагировал на его художественный опыт. Где и в чем следы этой реакции? Ну, например, в одной из ранних элегий Баратынского, которая называется “Падение листьев”. Это перевод, переделка из французского поэта Мильвуа. Причем это была очень известная элегия, которую до Баратынского переводили многие, например Батюшков. Но когда читаешь перевод Баратынского, то видишь, что этот перевод-переделка высвечивает какие-то черты мышления и стиля самого Баратынского. Заметнее всего это на сравнении с батюшковским переводом. Батюшковский перевод называется “Последняя весна”. Характерно само название. У Баратынского это название является почти точным переводом названия элегии французского поэта –

“Последний лист”. Между тем, “Последняя весна” Батюшкова все смещает, по сути дела, в поэтической системе французского оригинала. Эта переделка граничит уже с оригинальным батюшковским творением, настолько здесь нарушены пропорции, фон и движение мысли французского оригинала, что мы вправе расценивать “Последнюю весну” Батюшкова как его собственное произведение. Здесь разительно меняется фон, который вообще устраняет необходимость мотива “Последнего листа” начисто. Речь идет о смерти поэта, разумеется не Батюшкова. Но этот весенний настрой чрезвычайно характерен именно для Батюшкова.

Здесь буйствует жизнетворящая сила природы. Здесь совершенно иное настроение. Здесь, по сути дела, и нет элегизма. И это характерно именно для анакреонтики Батюшкова, которая не воспринимает смерть как катастрофу, трагедию, а рассматривает исчезновение личности как переход в инобытие, точь-вточь следуя античному восприятию смерти.

Теперь давайте посмотрим, что именно у Баратынского в переводе этого стихотворения намекает на его художественную манеру, а главное – на его мирозерцание.

Желтел печально злак полей,
Брега вздымал источник мутный.
И голосистый соловей
Умолкнул в роще бесприютной.
На преждевременный конец,
Суровым роком обреченный,
Прощался так молодой певец
С дубравой, сердцу драгоценной:
“Судьба исполнилась моя,
Прости, убежище драгое.
О прорицанье роковое,
Твой страшный голос помню я:
– Готовься, юноша несчастный,
Во мраке осени ненастной
Глубокий мрак тебе грозит.
Уж он сияет из Эрева,
Последний лист падет со древа,
Последний час твой прозвучит! –
И вяну я: лучи дневные
Вседневно тягче для очей,
Вы улетели, сны златые
Минутной юности моей!
Покину все, что сердцу мило.
Уж мглою небо обложило,
Уж поздних ветров слышен свист.

Что медлить? время наступило:
Вались, вались, поблеклый лист!
Судьбе противиться бессильный,
Я жажду ночи гробовой.
Вались, вались! мой холм могильный
От грустной матери сокрой!
Когда ж вечернею порою
К нему пустынную тропую,
Вдоль незабвенного ручья,
Придет поплакать надо мною
Подруга нежная моя,
Твой легкий шорох в чуткой сени,
На берегах Стигийских вод
Моей обрадованной тени
Да возвестит ее приход!"
Сбылось! Увы! судьбины гнева
Покорством бедный не смягчил,
Последний лист упал со древа,
Последний час его пробил.
Близ роши той его могила!
С кручиной тяжкою своей
К ней часто мать приходила,
Не приходила дева к ней!

Ни о чем можно не говорить, а только услышать финал. Финал, который в последних строках резко смещает все направление мысли, задевая характерную для Баратынского струну скепсиса, сомнения: "К ней часто мать приходила, не приходила дева к ней!". Ничего подобного нет во французском оригинале. Все это как-то по-новому выстраивает всю систему образа. Все это бросает какой-то обратный свет на художественную мысль этого стихотворения. И эта скептическая нота в финале заставляет думать, что Баратынский здесь, пробившись сквозь контекст оригинала, вышел по направлению к самому себе.

То же самое можно сказать и о его раннем драматическом этюде. Впрочем, драматическом – не совсем справедливо, наверное, будет сказать, потому что это все-таки лирика, являющая собой диалог под названием "Отрывок". По-видимому, это отрывок из крупного произведения, которое Баратынский хотел назвать "Вера и неверие". Здесь очень занимательный для Баратынского ход мысли. Собеседуют двое – он и она, влюбленные. Неожиданно в определенный момент разговора героиня начинает изъясняться как бы на языке элегий и баллад Жуковского. А вместе с этим языком в ткань произведения Баратынского приходит и определенный тип отношения к жизни. Этот язык в контексте у Баратынского то же самое, что он выражает в балладах и элегиях у Жуковского: смирение перед судьбой, покорность.

Эта почти прямая реминисценция из Жуковского касается элегического наречия, этих прекрасных элегических формул, отшлифованных в поэзии Жуковского. В тот момент, когда вкрапляется голос героини и звучащая в нем нота смирения, в развитии диалога вдруг происходит резкий драматический слом, неожиданно меняется все настроение героя. И с этого момента все сильнее в его речи звучат ожесточенно-скептические интонации. Потому что речь тут заходит об искуплении, в которое неизбежно верует героиня Баратынского. Но герой в искупление не верит. В этом столкновении двух мировоззрений первоначальная заданность стихотворения “Вера и неверие”. Но это неверие особое. Оно не столько сомневается в существовании божества, сколько уязвлено отсутствием того самого искупления, которого, с точки зрения героя, нет в мире. И главное, что мучает героя, это возможность потери творческой силы. Неискупленная возможность этой потери неожиданно связывается и с невозможностью отзвука в мире. Кстати, это тоже очень характерно для Баратынского, который не слишком-то веровал в возможность протяженного исторического эха и отзвука, который мог быть порожден его собственным творением. В этом смысле он был чрезвычайно трезвым и недоверчивым по отношению к возможному резонансу собственного творчества, может быть, как никто из русских поэтов.

Так что смотрите, что получается. В этом произведении элегический мир Баратынского входит в общую композиционную раму, но входит уже отчужденно. Отчужденно в том смысле, что это мироощущение объективировано в образе персонажа, который, в общем-то, по складу мирознания достаточно далек от кругозора самого Баратынского. Его точка зрения движется к точке зрения героя. Перед нами пример такого произведения, где явный контакт с литературным опытом предшественника (Жуковского, в данном случае) подчеркивает глубину расхождения их поэтических верований и ощущений.

На этом, я думаю, следует поставить точку, говоря об отношении Баратынского к традиции. Это такого рода отношение, которое характеризует быстрый творческий рост Баратынского. Пожалуй, беспрецедентно быстро он сложился, перешагнув через стадию ученичества. Если с известными оговорками, но все-таки можно считать лицейский период Пушкина подготовкой, ученичеством, то у Баратынского, пожалуй, его-то и не было. Потому что уже первые его произведения, напечатанные в журналах (а это были и поэма “Финляндия”, и ряд элегий), характеризуют Баратынского как вполне сложившегося поэта со своим восприятием мира.

Явление Баратынского было чрезвычайно неожиданным для публики. И неожиданность эта в какой-то степени была связана еще и с особым складом судьбы этого поэта. Я хочу сказать, что эффект неожиданности появления Баратынского на фоне русской поэзии был во многом усилен его страдальческой, драматической судьбой, о которой многие знали. Я думаю, хотя бы два слова о судьбе Баратынского сейчас нужно сказать, не увязая в биографических деталях. Потому что это как раз такая человеческая судьба, которая наложила сильную печать на все творчество.

Речь идет о ссылке Баратынского. Хотя понятие ссылки здесь не точно, речь идет о его вынужденном пребывании в армии, причем сначала в солдатах. После очень тяжелой жизненной драмы, перенесенной Баратынским в бытность его учебы в привилегированном учебном заведении. Событие это, исказив весь ход его судьбы, было равно огромной катастрофе. Особенно если учесть, что оно переживалось совсем еще юным сердцем, не привыкшим к ударам судьбы. А событие это было таково. Баратынский стал участником кражи золотой табакерки у отца одного из его соучеников. Но это была коллективная кража, которую и кражей-то можно называть в какой-то степени условно. Потому что, в сущности говоря, в поступке этом сквозил подростково-юношеский вызов судьбе. В кружке, который формировался вокруг Баратынского, зачитывались “Разбойниками” Шиллера. Шиллер был у всех на устах. Кроме того, и самим этим заведением управлял немецкий поэт Кингер, участник течения “Штурм унд дранг”, который был живым напоминанием этой шиллеровской традиции. Потому что нет сомнения, что это течение если от кого-то и зависело в немецкой литературе, то, прежде всего, конечно, от шиллеровской традиции.

Короче говоря, это была выходка чрезвычайно опрочечивая, но не порочная. Здесь нет смысла говорить о том, что это были безнадежно испорченные люди. Повторяю, единственное, что двигало в этом случае ими, – это было желание бросить вызов лицемерному окружению, в том числе и учебному заведению этому, которое Баратынскому изрядно надоело, по свидетельству его близких. Но то, что последовало за этим, было поистине, повторяю, страшным. Единственный путь, который для Баратынского открывался, чтобы вернуть имя и вернуть дворянское достоинство, – это добровольная служба в армии, начиная прямо с солдатчины. Что Баратынский, под влиянием советов его высокопоставленных знакомых, и выбрал. Служба, правда, эта была особого рода, потому что он не был на казарменном положении, а жил в отдельной квартире в Петербурге, участвуя в плац-парадах. Кстати, жил он рядом с Дельвигом. Они снимали квартиры в одном доме, очень тесно общаясь друг с другом. И Дельвигу же Баратынский обязан первой публикацией своих стихов.

Когда Баратынский вернул себе офицерское звание, судьба распорядилась с ним тоже неожиданно. Он был отправлен служить в Финляндию. Конец 10-х и начало 20-х годов – это финляндский период его службы. Сначала, находясь в Финляндии, он был выброшен из привычных связей. Затем стали возникать более драгоценные для него литературные отношения. В тот момент, когда Баратынский почувствовал себя поэтом, рядом был Дельвиг. После первых публикаций его имя заинтересовало многих литераторов. Может быть, отчасти в связи с его печальной судьбой. Но главным образом потому, что в первых же его публикациях чувствовался оригинальный и сильный поэтический талант.

В начале двадцатых годов Баратынский преобразует склад и строй русской элегии. Причем преобразует параллельно с попытками элегической реформы, предпринимаемой и Пушкиным. Но совершенно особым образом. Философский лиризм этого поэта формируется сначала в пределах жанра элегии. Баратынский

разработал и довел до совершенства весь образный строй русской медитативной элегии. Он насытил ее мыслью. Причем мыслью, как вы видите, особого рода. Это была аналитическая, эклективная мысль, беспощадно разлагающая ценности и понятия, которые казались однородными. Вы увидите потом, как это отразилось даже на речевом составе Баратынского.

Но сначала об объекте его элегий. О том, что является их предметом. Философская тема здесь возникает в пределах конфликтов как будто бы чисто психологических. Во всяком случае, такие знакомые вам, по-видимому, вещи, как “Разуверение” или “Признание”, на первый взгляд предлагают нам чисто психологический срез человеческих отношений. Но уже элегия “Разуверение”, прекрасно вам известная хотя бы по глинковскому романсу, дает понять, что где-то в глубине этой психологической темы и этого странного, казалось бы, непонятного конфликта между человеческими душами таится глубокое философское содержание. Отчасти только намеками проступающее и проступающее, прежде всего, в загадочности того духовного состояния, которое владеет героями данного произведения. Его загадочность в том, что перед нами душа, добровольно погружившаяся в сон, забывшая о прежних страстях, о прежней любви, душа, которую невозможно разбудить, которая тяготится этим сном и одновременно цепляется за него, как за своеобразное убежище. И все это укладывается в том представлении о преждевременной старости души, которая, казалось бы, занимала и Пушкина тоже. Но над этим состоянием героев элегии Баратынского “Разуверение” витает рок. И Баратынский сделал все, чтобы обрезать здесь всякие мотивы и всякие причины этого душевного состояния. Но пора все-таки напомнить эту элегию:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней.
Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь
И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям.
Слепой тоски моей не множь,
Не заводи о прежнем слова
И, друг заботливый, большого
В его дремоте не тревожь.
Я сплю, мне сладко усыпленье,
Забудь бывалые мечты:
В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты.

Все-таки видно, что какой-то малый островок минувшего просвечивает отдельными намеками в этой панораме человеческого чувства, которое, казалось бы, совершенно необъяснимо. Необъяснимо само это упорное отторжение чужой попытки разбудить его спящее сердце: “Забудь бывалые мечты”. Но все-таки они были. “Не заводи о прошлом слова”. Вот эта система запретов. Все стихотворение построено на этой системе запретительных восклицаний. “Не искушай меня без нужды” – с интонации запрета начинается это стихотворение, и эта интонация прошивает насквозь всю поэтическую ткань. И вы видите, что сам-то этот троекратно повторенный запрет ничем решительно не мотивирован. Он не мотивирован теми обрывками прошлых отношений, которые смутно просвечивают в этом стихотворении. И поэтому какое-то психологическое недоумение, какой-то туман, загадка нависает над этим душевным состоянием.

Это состояние, казалось бы, сродни тому, которое запечатлено в стихотворении “Признание”, так поразившем когда-то Пушкина своей психологической глубиной. Настолько поразившего, что Пушкин воскликнул: “Признание” – чудо и прелесть, после него никогда не буду писать своих элегий!”

Посмотрим, какая связь между элегической миниатюрой “Разуверение”, которую я только что прочел, и стихотворением “Признание”. Это произведение достаточно протяженное, и картина души здесь такова, что в ней отчетливо прослеживаются какие-то объясняющие, казалось бы, этот конфликт мотивы. Но это объяснение лишь до определенной черты. В конце концов, и в “Признании” остается загадочное. Вот эта странная готовность героя отдать руку и сердце душе, которая ему чужда, женщине, которую он, в сущности, не любит. Опять такое впечатление, как если бы лирическим героем Баратынского владела какая-то внешняя и чуждая сила, распоряжающаяся человеком. И он безвольно покоряется этой силе.

Притворной нежности не требуй от меня,
Я сердца моего не скрою хлад печальный.
Ты права, в нем уж нет прекрасного огня
Моей любви первоначальной.
Напрасно я себе на память приводил
И милый образ твой, и прежние мечтанья:
Безжизненны мои воспоминанья,
Я клятвы дал, но дал их выше сил.

Я не случайно хотел увязать “Разуверение” с “Признанием”. Вы видите, буквально в первых строках “Признание” как бы продолжает тему “Разуверения”, по сути дела. “Безжизненны мои воспоминанья”, “в них нет уже прекрасного огня” – это все вариации на тему об остывшем сердце.

Я не пленен красавицей другою,
Мечты ревнивые от сердца удали;
Но годы долгие в разлуке протекли,

Но в бурях жизненных развлекся я душою.
Уж ты жила неверной тенью в ней;
Уже к тебе взывал я редко, принужденно,
И пламень мой, слабея постепенно,
Собою сам погас в душе моей.
Верь, жалок я один. Душа любви желает,
Но я любить не буду вновь,
Вновь не забудусь я: вполне упоевает
Нас только первая любовь.
Грущу я, но и грусть минует, знаменуя
Судьбины полную победу надо мной,
Кто знает? Мнением сольюсь я с толпой;
Подругу без любви – кто знает? – изберу я.
На брак обдуманной я руку ей подам
И в храме встану рядом с нею,
Невинной, преданной, быть может, лучшим сном,
И назову ее моею,
И весть к тебе придет, но не завидуй нам:
Обмена тайных дум не будет между нами,
Душевному прихотям мы воли не дадим,
Мы не сердца под брачными венцами –
Мы жребии свои соединим.
Прощай! Мы долго шли дорогою одною;
Путь новый я избрал, путь новый избери;
Печаль бесплодную рассудком усмири
И не вступай, молю, в напрасный суд со мною.
Не властны мы в самих себе
И в молодые наши леты
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

Это стихотворение действительно замечательное, потому что такой психологической глубины не встретишь ни в одной русской элегии, кроме, разве что пушкинских произведений, написанных, кстати, буквально рядом по времени. Пушкинское “Простишь ли мне ревнивые мечты” особенно напрашивается для сравнения. Баратынский вслед за Пушкиным как бы чувствует, насколько глубок в человеческом сознании этот слой тайны, к которой нельзя прикасаться словом с расчетом вытянуть с помощью слова все причины, все мотивы душевных движений человека. Это ясно. У Пушкина дело обстоит именно так. У Пушкина в стихотворении “Простишь ли мне ревнивые мечты” перед нами отстраненное восприятие любовного треугольника, который воспринимается как бы сразу с трех точек зрения. Во всяком случае, тремя субъектами. Он воспринят авторским оком,

естественно, потому что это творение автора. Понятно, что лирический взгляд пронизывает насквозь все лирическое произведение, хотя это пушкинское стихотворение и написано от лица лирического героя. И вот еще одна точка зрения – точка зрения лирического героя. Это второй угол зрения на событие, в котором уже само событие искривляется. Искривляется образ героини, он как бы ускользает от лирического героя в силу того, что героиня ведет себя совершенно неожиданно. Это первый пласт, первый слой ее поведения. И в свете этого вторая сфера ее проявления абсолютно парадоксальна. Неожиданной кажется герою ее любезность с соперником. Она таит в себе какую-то загадку, которую не в силах разгадать лирический герой Пушкина. Таким образом, ускользает смысл и суть события для второго субъекта, для лирического героя. Несмотря на то, что он сосредотачивает в своем заклинании всю силу уверенности: “но ты верна мне”, “твои слова так пламенны”.

Нечто подобное мы увидим разве что в стихотворении “Ненастный день потух, ненастной ночи мгла”. Эти самоуверения героя никоим образом ни у нас, ни у автора не колеблют представления о том, что перед нами все-таки некая психологическая тактика.

С другой стороны, таинственен образ героини, и ее точка зрения лишь частично включена в глубокую психологическую перспективу, где пересекаются на одном событии, в сущности говоря, три точки зрения. И каждая из них остается в какой-то степени самостоятельной. Все это написано для того, чтобы еще раз убедить читателя (он, кстати, не часто это делает) в том, что загадочен чужой душевный мир. Что этот чужой душевный мир нельзя охватить адекватно словом, что он ускользает от любого слова и от любого определения, что он бесконечно богаче любого определения. Пушкин это прекрасно понимал.

“Признание” Баратынского, обладающее такой же глубиной психологизма, написано во имя другого. Во имя того, чтобы на фоне стихотворения “Разуверение” создать еще более полный и разветвленный, детализированный образ сознания, подточенного вот этой самой преждевременной старостью души. Это во-первых. А во-вторых, и этот второй мотив звучит бесконечно сильнее, подточенный, прежде всего, действием фатума, судьбы, которая нависает и над этим человеческим правом.

С этих двух произведений начиная, раз и навсегда войдет в лирику Баратынского мотив судьбы и будет звучать в ней неустанно, как некий трубный глас, буквально до последних его произведений. Личные истоки его понятны. Если говорить о злоключениях поэта в 10-е годы, то становится ясным, что он воспринимал происшедшую с ним жизненную катастрофу, прежде всего, в свете фатума, беспощадной судьбы. И понятно, что сама эта тема восходит на личной почве. Именно поэтому она очень глубоко вплетается в сознание Баратынского. Это болезненный нерв его собственного человеческого существования. Вот почему она так мощно и трагически звучит в его творениях.

Но чаще всего (и в этом особенность стиля Баратынского) он пишет не об индивидуальном человеческом сознании, не об индивидуальной душе, как Пушкин. Он пишет, если хотите, о человеке вообще и о тех механизмах, которые

распоряжаются человеческим сердцем и человеческой судьбой. Вот почему лишь условно можно считать, что лирика Баратынского психологична. Хотя мы и говорили как будто о подчеркнутом психологизме его, но это не индивидуальный психологизм, а родовой, всечеловеческий. И Баратынского постоянно, как, кстати, и Жуковского, интересуют какие-то родовые механизмы человеческого опыта.

Одной из сил, которые распоряжаются человеческими судьбами, безотносительно к тому, насколько эти судьбы индивидуальны, единичны, является тот самый рок, который свирепствует у Баратынского постоянно, исключая возможность индивидуального выбора человеческого существования. Здесь как раз тема Рока связывается с представлением о возможности выбора в мире Баратынского, эти возможности сокращены. Человек избирает нечто, опять-таки не располагая собственной волей. В самом акте этого выбора он подталкиваем Судьбой. Об этом стихотворение “Две доли”. Я вынужден постоянно читать эту вещь, потому что иногда не на самых совершенных стихотворениях поэта яснее, как ни странно, видны внутренние законы стиля и композиции. Может, потому что формальное в этих не очень совершенных стихотворениях выдвигается на первый план и становится заметнее. Ведь в совершенных-то произведениях отделить форму от содержания почти невозможно без каких-то особых аналитических усилий. А здесь стихотворение не первого достоинства, не высшего качества, но зато оно дает возможность посмотреть, как соприкасаются в лирике Баратынского эти две темы: Судьба и Выбор человеческий. Кстати, Баратынский вообще одним из первых в русской поэзии (и это тоже нужно понимать) поставил человека перед лицом выбора, причем тяжелейшего трагического выбора. Он, пожалуй, одним из первых осознал всю сложность этого личностного выбора и все затруднения, которые возникают в этот момент в душе человека:

Дало две доли провиденье
На выбор мудрости людской:
Или надежду и волненье,
Иль безнадежность и покой.
Верь тот надежде обольщающей,
Кто бодр неопытным умом,
Лишь по молве разновещающей
С судьбой насмешливой знаком.
Надейтесь, юноши кипящие,
Летите, крылья вам даны;
Для вас и замыслы блестящие,
И сердца пламенные сны!
Но вы, судьбину испытавшие,
Тшету утех, печали власть,
Вы, знание бытия приявшие
Себе на тягостную часть!

Гоните прочь их рой прельстительный;
Так! доживайте жизнь в тиши
И берегите хлад спасительный
Своей бездейственной души.
Своим бесчувствием блаженные,
Как трупы мертвых из гробов,
Волхва, словами пробужденные,
Встают со скрежетом зубов, –
Так вы, согрев в душе желания,
Безумно вдавшись в их обман,
Проснетесь только для страдания,
Для боли новой прежних ран.

Архаицирован уже немножко склад речи, умозрительно здесь разворачивается тема, и оттенок риторики сквозит. Это далеко не шедевр. Но посмотрите, как необычно смещается здесь лирическая оценка, даваемая Баратынским. Как она скользит между двумя полюсами: между надеждами юности, связанными с волнениями, и покоем старости, связанным с безмятежностью, не закрепляясь ни за один из этих полюсов. Да и невозможно такое зацепление Баратынского либо за юность, либо за старость. Выбор, в принципе, невозможен, потому что оказывается, что за человека выбирает Судьба. Вот этот ход вещей, в силу которого неизбежно юность с ее надеждами, с ее кипением страсти сменяется покоем старости, блаженно притягательным покоем, сопряженным с безнадежностью. В каждой ценности как бы скрыт внутренний ущерб. И это характерно для Баратынского, потому что это высвечивает склонность его к такому рассечению ценностей, когда невозможна, в принципе, какая-то определенная оценка с точки зрения зла или блага. Когда всякая ценность чревата ущербом.

Неслучайно он цитирует французского поэта Панара в своем предисловии к поэме “Наложница”. Приводит третьестепенного поэта цитату, которая, по-видимому, ему дорога. Никто не знает сейчас о существовании поэта Панара, но Баратынский выхватил эти строки в ту пору, когда русская литература с этим именем была едва-едва знакома. И это означает, что они очень хорошо упали на его понимание и его восприятие вещей. Вот эта цитата, которая дает возможность понять характер оценки и представления о ценностях в поэзии Баратынского. Тот суровый, острый, разящий, как скальпель хирурга, взгляд, который рассекает любую, кажется, однородную стихию мира на тень и свет, это сопутствие тени и света для него не то же самое, что для Пушкина, у которого сопутствие тени и света знаменует собой игру жизни, вечно возбуждающую дух человеческий. Само это соединение тени и света у Пушкина не трагично чаще всего, оно у него – неизбежный спутник бытия, придающий жизнеспособность душе, укрепляющий человеческий дух. Для Баратынского же это великая трагедия, когда он не видит в небе ни одной ценности, за которой не было бы намека на какие-то темные глубины.

Итак, цитата из Панара. Это стихотворение, но Баратынский дает ему в предисловии к поэме “Наложница” прозаический перевод. “Избыток холодности – это равнодушие, избыток деятельности – неугомонность, избыток суровости – черствость, избыток тонкости – лукавство, избыток бережливости – скупость, избыток смелости – безрассудство”. Посмотрите, оказывается, у любого качества есть свой избыток, причем это такая грань, где незаметно для нас достоинство вдруг оборачивается изъяном и потерями. Повторяю еще раз: за всем этим, за поляризацией каждой из ценностей бытия Баратынский усматривает зловещий перст судьбы. Истоки этого раздвоения не всегда понятны, они становятся понятны только тогда, когда Баратынский переносит эту тему в историко-культурный план. Чтобы эта мысль стала яснее, давайте обратимся к стихотворению “Приметы” из цикла “Сумерки”.

Чета голубиная, вея над ним [над древним человеком],
Блаженство любви прорицала.
В пустыне безлюдной он не был одним,
Нечуждая жизнь в ней дышала...

Натыкаясь на понятие “нечуждая жизнь”, мы невольно начинаем гадать, почему Баратынский прибегает к столь странному определению, включающему в себя момент отрицания. Невзирая на то, что можно было найти другой эпитет, где нет этой отрицательной частицы “не”. Однако ж это неслучайно. Таким определением поэт хотел намекнуть на то, что существует еще и чуждая жизнь. Нечуждая жизнь – это определение, обозначающее ценность, и ясно, что над ним оценочный знак плюс. А между тем, сквозь него просвечивает темное ядро, напоминающее о том, что существует чуждый мир. И этот чуждый мир, вообще-то говоря, совсем рядом, потому что в этом стихотворении, посвященном древнему мирозерцанию, речь идет о современности.

Древнее мирозерцание было прочно и органично вписано в природу, в окружающий мир, не зная разрыва с этим миром. Оно чувствовало тайным инстинктом существование вселенской связи и этим тайным инстинктом угадывало то, что потом с трудом могло угадать умозрительное знание о мире. Естественно, что Баратынский тоскует по этой эпохе всеобщего единства, не знающего разрыва. Память о том мире, где единство человека и природы рухнуло навсегда, и просвечивает в этой форме эпитета – нечуждая (жизнь).

У Баратынского вообще, коль скоро мы коснулись его речевой системы, попадаются словосочетания странные, где слова как бы отталкиваются друг от друга, где одно слово отрицает другое. Это слово часто вызывающе выглядит на фоне литературной традиции. Ну, например, такие словообразования, как “бесчарная Цирцея”. Что являет собой Цирцея, лишённая природной своей особенности – чар? “Гробовая Афродита”. Что собой представляет Афродита, вечная богиня красоты, в соединении со словом “гробовая”? Даже в высших, божественных ценностях

Баратынский видит тень увядания. Это такие формулы, которые сгущают атмосферу трагизма в поэтическом мире Баратынского.

Он очень болезненно ощущает время человеческого бытия. С чем это связано? С тем, что между эпохами, которые он всегда выделяет и сталкивает в своих стихотворениях, – эпоха юности и эпоха старости – между ними нет опосредующих звеньев. Просто берутся полярности человеческого бытия, и это лишний раз говорит о том, насколько быстротечен лет времени. Скачок от юности к старости почти незаметен для Баратынского. Эта разрушительная сила времени постоянно прорывается в его сознании не только в мире отдельной человеческой судьбы, но и в мире человеческой истории тоже. В этом нас убеждает цикл Баратынского “Сумерки”, где, как ни странно, сопоставлены эпохи, которые разделены друг от друга столетиями. И поэт, сопоставляя вдруг античность и “железный век”, как бы “забывает”, нарочито, конечно, забывает то, что этому “железному веку” (это формула современности) предшествовало. Происходит, по сути дела, то же самое сопряжение крайностей, исторических уже в данном случае, что и в человеческой душе. Там юность сопрягается со старостью и сравнивается со старостью, в человеческой истории юность человечества – античный мир – сопрягается с безнадежной старостью, которая обозначается формулой “железный век”. “Век шествует путем своим железным, в сердцах корысть...”

Кстати, обратите внимание, что слово “корысть” употребляется тотчас же, как только произносится эта формула – “железный век”. Слово корысть является роковым знаком для Баратынского, роковой болезнью “железного века”, которая губительна для всех форм человеческого творчества. “Явились мы рано оба на ипподром, а не на торг” – это из пушкинского стихотворения “Послание к Дельвигу”. Ипподром здесь противопоставляется торгу. Ипподром – знак цветущего состояния поэзии в мире, который только и может возникнуть, когда действует свободный дух соревнования, а торг – это нечто радикально исключающее всякую возможность духовного расцвета и творчества.

Таково же приблизительно и сопряжение эпох у Баратынского в “Сумерках”. Разумеется, мы опять сталкиваемся с условностью. Не нужно думать, что Баратынский здесь выступает как аналитик истории, для которого важно изобразить весь ее ход. Нет, он берет только полярные фазы и смотрит, насколько все-таки далеко это нынешнее состояние человечества, движущегося к гибели, по Баратынскому, насколько оно далеко от естественного, здорового, гармонического состояния бытия.

Понятие “железный век” – не просто знак искажения, извращения цивилизации. Это знак такого состояния человечества, которое близко к гибели. Это даже и доказывать не нужно, потому что Баратынский в стихотворении, например, “Последняя смерть” такое состояние соотносит с симптомами увядания человека, которые неизбежно ведут к смерти. Какие это симптомы? Это, прежде всего, одностороннее развитие разума, подтачивающее целостность человеческого духа, во-первых. А во-вторых, подтачивавшего телесный состав человека. Баратынский дает своеобразную как бы антиутопию в своем стихотворении, где человек изображается

на последней черте, на которой избыток рационализма ведет к постепенному умерщвлению увядаемой плоти. И, по Баратынскому, все кончится совершенно естественным порядком. Он тут не питал никаких надежд на восстановление гармонии предыдущей. Он вообще, по склонности своего мышления, из разряда тех русских философов, которые кончают свой философский путь апокалипсическими пророчествами. Эту черту русского философского мышления Бердяев называет профетическим мышлением, то есть мышлением, устремленным к идее конца, вольно или невольно, рано или поздно кончающим этими катастрофическими пророчествами.

Вспомните Владимира Соловьева. Легко заметить близость Баратынского к соловьевскому складу мышления, которым означена граница между двумя веками. Соловьев поучает пророчествами чрезвычайно мрачными. Он ожидает грядущую гибель человечества, в частности от китайской экспансии. Это несколько политизированная мысль, но, однако же, именно нашествие желтолицых, как ему кажется, уничтожит европейскую цивилизацию. Ясно, что это следствие не столько точно выверенных социоисторических прогнозов, сколько порождение той упорной сосредоточенности соловьевского ума на идее конца, которая сказывается, кстати, и в прогнозах появления Антихриста. В одной из его философских повестей есть такой прогноз.

То же самое мы видим и у Баратынского в стихотворении “Осень”, в том стихотворении, которое представляет собой вершину цикла “Сумерки”. Произведение это поразительно не похоже на “Осень” пушкинскую. В пушкинской “Осени”, вы помните, царит буйство воображения, создающее ощущение какой-то особой бодрости человеческого духа в осенних сумерках природы. Там даже несколько тревожный финал “Плывет. Куда ж нам плыть?..” не в состоянии сбить это ощущение буйства творческих сил, которое сквозит в картине творческого процесса. У Баратынского совсем иная картина.

У Баратынского речь идет, во-первых, не о судьбе поэта, во-вторых, вообще не о судьбе частного человека. Это опять символ, который знаменует собой сумерки цивилизации. И если здесь и сквозит какой-то личный мотив, то и он печален на этом фоне всеобщего увядания. Плоды конкретного труда человеческого оказываются тщетными и уязвимыми для времени. И, стало быть, это произведение отмечено безысходным предчувствием трагического финала и в истории личности, и в истории человечества.

Бессмысленно рассуждать в этом случае о том, прав был Баратынский или не прав. Поэзия чаще всего отмечает необходимость самой подобной постановки вопроса. Справедливость поэтической истины не вымеряется никаким ходом истории. И даже если этот грядущий поворот истории благополучен, все-таки те трагические прогнозы, которые сделаны Баратынским, отнюдь не бесплодны для человечества. В этом смысле мы и должны оценивать творчество позднего Баратынского как творчество историко-прогностической философской точки зрения. Причем мы должны помнить, говоря о последнем его сборнике “Сумерки”,

что это в русской поэзии опять совершенно неожиданная структура. Это цикл, каких никогда не было в русской поэзии. Даже Белинский, прочитав “Сумерки” Баратынского, как-то потеплел к этому поэту. Он ведь не воспринимал его всерьез в тридцатые годы, когда, кстати, Баратынский волею судеб вообще был как бы исторгнут из русской поэзии. Суждения Белинского о Баратынском в это время чрезвычайно суровы. Когда появились “Сумерки” и стало ясно, что собой представляет Баратынский зрелый, Белинский, если и не пришел в восторг, то, по крайней мере, вынужден был скорректировать свои старые оценки.

Этот цикл (я возвращаюсь к циклической организации “Сумерек”), который создает картину сплошного поэтического контекста, разворачивается неуклонно от стихотворения к стихотворению, и каждое из них цепляется одно за другое. Здесь смена одного произведения другим отнюдь не случайна, здесь идет, повторяю, постоянное разворачивание темы и идейного конфликта. Каков конфликт? Давайте посмотрим.

Во-первых, это конфликт многомерный, потому что Баратынский пытается в пределах этого цикла создать полную картину внутренних противоречий, причем, с его точки зрения, роковых, трагических противоречий, которые затрагивают и область души человеческой, и мировую историю.

“Послание Вяземскому”, которым открывается этот цикл, задает определенный тон в этом сопоставлении. Смысл этой тональности таков: здесь резко сдвинуты две эпохи – реминистическая и современная. Таким образом создается широкая историческая панорама, которая будет подхвачена впоследствии в стихотворении “Последний поэт”, где такой панорамы уже не будет, но зато будет развитие темы “железного века”: “век шестует путем железным”. Как бы нащупав общие контуры одного из противоречий этого цикла (в данном случае, историко-культурного), Баратынский затем ставит акценты на каждой из этих полярностей в отдельности.

Есть еще одно измерение той коллизии, которая пронизывает “Сумерки” Баратынского. Это, как я уже сказал, мир человеческой души, и она отягощена роковым противоречием. На сей раз это противоречие затрагивает саму природу человека. Речь не идет, как прежде, в философской лирике его, о Судьбе, о Выборе. Речь идет о том, что сама природа человеческая наделена какой-то родовой трещиной, что ли. Сама она заключает в себе источники распада.

В стихотворении “На что вы, дни...”, например, мы сталкиваемся с той двойственностью человеческого существа, которая выражается у Баратынского метафорическим способом. Но суть этого метафоризма вполне понятна. Речь идет о том, что в человеке сталкиваются небесное и земное, и это столкновение неизбежно. “Я из племени духов, но не житель эмпиреев”, – так заявлял о себе Баратынский. “Из племени духов” – это одна грань человеческого существа, “но не житель эмпиреев” – это то, что притягивает человеческий дух к земле. Из этого создается то ощущение межумочности человеческой природы, которая как бы висит между земным и небесным миром, духовным и материальным. И в этом – все муки и вся трагедия отдельного человеческого существа.

Итак, вы видите, что кроме того, что, история раскола этим роковым противоречием, которое проходит где-то за чертою эпохи эллинизма, когда начинается целая вереница эпох, объединяемых Баратынским в понятие “железного века”, – здесь, на этой широкой исторической арене дает себя знать роковое противоречие. Но оно дает себя знать еще и в душе человеческой. И это создает ощущение некоего тупика, в котором мечется в цикле “Сумерки” дух его создателя.

Только одна стихия, одна ценность, в глазах Баратынского, незыблема (и это начинаешь понимать, в особенности к финалу), этой ценностью является только творчество. Только оно объединяет распавшееся, только в нем, в природе его заключено влечение к единству и к гармонии. Это заметно в особенности в стихотворении “Рифма”. Кажется, на первый взгляд, что это так, небольшой этюдец, посвященный одной из частных технических особенностей стихотворства – рифме. Но на самом деле, рифма здесь – синоним некоего всеобщего сопряжения, той созидательной силы, которую несет в себе искусство.

И все-таки, ближе к финалу цикла “Сумерки” в какой-то степени обшая атмосфера трагизма разряжается, начинают сверкать малые искры надежды, возлагаемые на то самое, чему посвятил свою жизнь Баратынский, – на поэзию.

Содержание

| | |
|------------------------|----|
| От составителя | 7 |
| Василий ЖУКОВСКИЙ | 10 |
| Константин БАТЮШКОВ | 25 |
| Вильгельм КЮХЕЛЬБЕККЕР | 44 |
| Денис ДАВЫДОВ | 57 |
| Евгений БАРАТЫНСКИЙ | 78 |

В СОЗВЕЗДЬЕ ПУШКИНА

Публичные лекции профессора **В.А. ГРЕХНЕВА**
в музее Н.А. Добролюбова

Редактор В.Белоногова

Художественный редактор Ю.Коротков

Корректор Н.Воронова

Формат 70x100/16. Гарнитура "Ньютон". Печать офсетная.
Печ.л.6. Тираж 1000 экз. Заказ № К-1636.

Рекламное издательство "БЕГЕМОТ"
603001, Н.Новгород, пер. Кожевниковый, 3. Тел./факс (8312) 33 65 69, e-mail: bgmt@kis.ru
ЛР № 071647 от 6 мая 1998 г.

Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии изд-ва «Чувашия». 428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13.



АВТОБАНК

*Это издание стало возможным
благодаря содействию
Нижегородского филиала
“Автобанка”,
который давно и щедро
оказывает внимание
и поддержку всем начинаниям,
связанным с созданием
Пушкинского музея
в Нижнем Новгороде.*